

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
Programa de Pós-Graduação em História

RODRIGO OTÁVIO DOS SANTOS

**ROCK E QUADRINHOS NAS PÁGINAS DA REVISTA  
CHICLETE COM BANANA (1985-1990)**

Curitiba  
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
Programa de Pós-Graduação em História

RODRIGO OTÁVIO DOS SANTOS

**ROCK E QUADRINHOS NAS PÁGINAS DA REVISTA  
CHICLETE COM BANANA (1985-1990)**

**TESE DE DOUTORADO**

Tese apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Doutor em História.  
Programa de Pós-Graduação em História,  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Dennison de Oliveira

**Curitiba  
2014**

Catálogo na publicação  
Fernanda Emmanoéla Nogueira – CRB 9/1607  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Santos, Rodrigo Otávio dos  
Rock e quadrinhos nas páginas da Revista Chiclete com Banana (1985-1990) /  
Rodrigo Otávio dos Santos – Curitiba, 2014.  
472 f.

Orientador: Profº. Drº. Dennison de Oliveira  
Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade  
Federal do Paraná.

1. História contemporânea – Brasil. 2. Histórias em quadrinhos. 3. Música. 4.  
Indústria cultural. I. Título.

CDD 981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,  
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

### PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **Rodrigo Otávio dos Santos** intitulada: **Rock e Quadrinhos nas páginas da Revista Chiclete com Banana (1985-1990)**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Doutor em História**.

Curitiba, cinco de dezembro de dois mil e quatorze.

Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto (Presidente)  
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos (UNIFESP)  
1º Examinador

Prof. Dr. Marcos Napolitano (USP)  
2º Examinador

Profa Dra Marilda Lopes Pinheiro Queluz (UTFPR)  
3º Examinador

Prof. Dr. José Roberto Braga Portella (UFPR)  
4º Examinador



*Ao meu pai e a minha mãe, que  
compreenderam que o hoje é só  
o amanhã de ontem.*



SMITH, Jeff. Estúpidas, estúpidas caudas-de-ratazana

## AGRADECIMENTOS

Quatro anos é muito tempo. Se contarmos com o mestrado então, são seis. E muitas foram as pessoas que me ajudaram em todos esses anos e que merecem estar aqui nesta singela – porém verdadeira – lista.

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais, não apenas por fazerem esta função com maestria e me aguentarem por quarenta anos, mas também por sempre terem se esforçado muito para me dar a melhor educação possível. Sempre estudei em um colégio de ponta, caro, e com muitos recursos. Se estou escrevendo estas linhas hoje, a gratidão vai inteiramente para o seu Otávio e a dona Carmen, que nunca mediram esforços para meus estudos. Este é o melhor presente que um pai/mãe pode dar ao seu filho. E minha retribuição é poder dizer a eles que sou doutor.

Gostaria de agradecer à professora Marilda, não apenas pela leitura atenta da tese no momento de qualificação e por participar desta banca, mas também pela maravilhosa orientação durante meu mestrado. Além disso, pelas risadas, pela fofice e pelos passeios nas terras hermanas. Ao professor Paulo Ramos, que ajudou muito na qualificação, mas que também é muito mais do que mero avaliador. É um amigo, um amante de cafés e o melhor guia turístico para compras de quadrinhos. Ao professor Marcos Napolitano, pela orientação, no século passado, da minha monografia de graduação. E também pelo Transubstanciamento, do Lourenço Mutarelli, que ainda está presente na minha coleção de quadrinhos (mas agora autografado pelo autor). Ao professor José Roberto Portella, por aceitar o convite para a banca e também pelos papos rock'n'roll na casa do Carlão e no Beija-Flor. Naturalmente é necessário agradecer ao pai da Laura e do Nicolas, meu orientador e amigo roqueiro, que sempre me incentivou e me deixou livre para fazer a tese que eu quis, roqueira e quadrinhística.

Duas pessoas foram decisivas durante o processo de escrita desta tese. O piiazito Jason Sobreiro, que criou um sistema de fichamentos sem o qual eu não conseguiria fazer nem metade do que fiz, e a profe Tânia Ribas, que além de guru também é ótima para revisar textos e apontar minhas inconsistências gramaticais.

Outras pessoas importantíssimas e que completam minha família são minhas duas irmãs, que no momento moram longe, mas que daqui a pouco voltam – ou não – e minha madrasta Diomar, sempre disposta a discutir, aprender e ensinar.

Não consanguíneos, mas também parte da família estão meus amigos De Sempre. Ter amizades que perduram por trinta anos é algo muito difícil de se achar por aí, e eu me sinto verdadeiramente afortunado por poder contar com vocês. Então, meu muito obrigado para a Lyris, Diego, Waggy, Ana, Demian, Cleise, Dedá, Laura, André, Carioca, Ale, Déia, Bizi, Paty, Quick e os menores de idade Gabi, Malu, Ber e Guigui. Sem vocês eu não estaria aqui.

É importante agradecer ao meu mentor intelectual, Sérgio Vicentin, o professor que fez com que eu me apaixonasse por história e, ao fim e ao cabo, um dos maiores responsáveis pelo meu doutoramento.

Outra pessoa que merece mil agradecimentos é minha namorada Angelica, que aguentou os momentos de tensão antes das entregas e antes da banca, sendo sempre carinhosinha, paciente e um amor. Sem ela esta jornada final seria muito mais difícil.

Duas pessoas que deixaram esta caminhada muito mais fácil foram os camaradas Liber e Lielson. Doentes por quadrinhos, parceiros e acadêmicos, ajudaram em cada bate-papo, em cada discussão e em cada leitura que fizeram. E mostram que quem estuda quadrinhos está sempre de bom humor. Afinal, poucas coisas são mais divertidas que uma boa história em quadrinhos. Talvez uma boa conversa sobre elas.

Muito obrigado ao pessoal de União da Vitória: Dulce, André, Jefferson, Maytê, Everton pela recepção e amizade, aos meus colegas de doutorado, Carla, Raphael e Helder pelas discussões e companheirismo e pela santa Maria Cristina, que sempre nos livra do mal e dá um jeito nos nossos esquecimentos.

Agradeço também à Máira e à Sany, que ajudaram a me moldar e são grandes amigas, além de fontes de inspiração, como as irmãs superpoderosas Isa e Teka.

Na Argentina, preciso agradecer à Laura e ao Diego, além de todo o pessoal do Viñetas, como Pablo, Luciano, Amadeo e Leandro. Em São Paulo, Waldomiro e Nobu (o Paulo já foi mencionado) pelo Jornadas.

A todo o pessoal da Tecnodata: Celso, César, Rodrigo, Ru, Quinho, Mariana e Cecília, pelo apoio incondicional desde a época do mestrado, mostrando que a cidadania é a mais importante educação.

E nesses quatro anos preciso agradecer a uma série de pessoas que um dia já foram colegas de trabalho, mas hoje são amigos, como a Fer e o Denes, Kristian, Isa, Lelê, Negão, Schuster, Japonês, Beto, Lu Sankari e Gustavo.

Ao Instituto Faber-Ludens, que promove a interação entre coisas e, principalmente, seres humanos como Gon, Lenin, Tersis, Vini e o resto do pessoal.

Também aqueles que continuam trabalhando comigo, como Adriana e prof. Karam, Xis, Rô, Ronaldo, Andréia, Alceu, Camila, Herequinho, Cacau, Doca, Tati, Vanessa, Del Ducca, Meire, Solange, Fassina, Roberto, Doca, Tarcis, Norma, Dani Moro, Bianca, Arllan, Caliari, Ledy, Bernadete, Ângela, Seu Joaquim e mais uma porção de outros professores e profissionais da Opet, por me ajudarem sempre que precisei e pelo companheirismo no dia a dia.

Por fim, um agradecimento especial aos meus avós, que infelizmente não puderam ver o neto virar doutor. Mas devem saber disso de alguma forma.

## RESUMO

A presente tese de doutorado versará sobre o momento histórico vivido pela sociedade brasileira a partir da segunda metade dos anos 1980, e o foco é a relação entre os quadrinhos da revista *Chiclete com Banana* e o rock nacional que despontou no Brasil no final do regime militar e teve seu auge na segunda metade daquela década. Esse recorte se deve ao fato de que tanto os quadrinhos da revista *Chiclete com Banana* quanto as músicas de rock nacional podem ser tomadas como interpretações importantes para compreendermos as diferentes concepções sobre a cultura, valores e o estilo de vida de importante parcela dos brasileiros urbanos da segunda metade dos anos 1980. Para tanto, analisamos o contexto político-econômico brasileiro do período, cobrindo os governos de João Figueiredo à Fernando Collor. Relacionamos tal contexto com o rock nacional, desde sua origem até sua explosão mercadológica, ocorrida ao mesmo tempo que a revista *Chiclete com Banana* convertia-se em fenômeno cultural. Entender como a revista via o rock nacional e como ambos enxergavam o Brasil e o mundo da década de 1980 compõem o cerne deste trabalho.

## **ABSTRACT**

The following thesis will discuss about the history moment when brazilian society lives in the second half of 1980 decade, and the focus is about the comics on *Chiclete com Banana* magazine and the brazilian rock movement witch brings in Brazil at the end of militar's era in the country. Both, comics in the *Chiclete com Banana* and brazilian rock songs could be taken as important interpretations about culture and lifestyle for great piece of urban brazilians in that moment. Therefore, we analised the political-economical context between the governments of João Figueiredo until Fernando Collor. We related that context with the brazilian rock movement since the beggining until their mercadological explosion, with was in the same time that *Chiclete com Banana* begins to be a cultural phenomenon. Understand how the magazine saws the brazilian rock and how both understands Brazil and the world on the 1980's decade are the core of this work.

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS .....	13
INTRODUÇÃO .....	16
1 CONTEXTO POLÍTICO-ECONÔMICO DO BRASIL NA DÉCADA DE 1980. ....	21
1.1 Governo João Figueiredo e a abertura política .....	21
1.2 Governo Sarney e a crise da economia .....	41
1.3 Governo Collor e o confisco do dinheiro. ....	72
2 O ROCK E O BRASIL DOS ANOS 1980. ....	77
2.1 Rock no Brasil: Antecedentes .....	77
2.2 Elementos de ligação .....	86
2.3 Espaços Culturais .....	102
2.4 Punk.....	111
2.5 Bandas brasileiras dos anos 80 - Primeira Parte (1980 – 1984).....	118
2.6 Rock in Rio .....	158
2.7 RPM.....	166
2.8 Bandas brasileiras dos anos 80 - Segunda Parte (1985 – 1990). ....	171
3 A CHICLETE COM BANANA E SEUS ANTECEDENTES.....	243
3.1 O movimento contracultural norte-americano. ....	243
3.2 Robert Crumb e a Zap Comix.....	245
3.3 Henfil e o Pasquim .....	260
3.4 Balão e fanzines .....	271
3.5 As mentes por trás da Circo Editorial e a Chiclete com Banana.....	272
3.6 <i>A Chiclete com Banana</i> .....	285
4 ANÁLISE DA OBRA.....	332
4.1 Rock como metáfora .....	332
4.2 Roqueiro estereotipado .....	352
4.3 Artista Estereotipado.....	365
4.4 Show Business.....	387
4.5 Citações diretas de canções das bandas de rock dos anos 1980. ....	404
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	422
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	427
FONTES .....	438



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Lembrança dos ditadores. ....	22
Figura 2. Nó na gravata. ....	24
Figura 3. A vaca indo pro brejo. ....	30
Figura 4. Bob Cuspe para prefeito. ....	43
Figura 5. No metrô. ....	47
Figura 6. Horário Eleitoral Gratuito (1). ....	51
Figura 7. Horário Eleitoral Gratuito (2). ....	52
Figura 8. Horário Eleitoral Gratuito (3). ....	53
Figura 9. Pronunciamento à nação. ....	56
Figura 10. Balanço dos constituintes. ....	58
Figura 11. Político anta. ....	60
Figura 12. Sarney Easy Rider. ....	62
Figura 13. As mil e uma utilidades de um presidente (1). ....	64
Figura 14. As mil e uma utilidades de um presidente (2). ....	65
Figura 15. As mil e uma utilidades de um presidente (3). ....	66
Figura 16. As mil e uma utilidades de um presidente (4). ....	67
Figura 17. Keep on Truckin' ....	250
Figura 18. Fritz. ....	251
Figura 19. Mr. Natural: vendendo sabedoria. ....	253
Figura 20. Crumb: The many faces of R. Crumb. ....	255
Figura 21. Os Fradinhos: porte de arma. ....	261
Figura 22. Os Fradinhos: casquinha de leproso. ....	261
Figura 23. Os Fradinhos: Cachorros e virilidade. ....	262
Figura 24. Os Fradinhos: Cachorros e virilidade. ....	267
Figura 25. Luiz Gê e São Paulo. ....	277
Figura 26. Charge vencedora do I Salão de Humor de Piracicaba. ....	278
Figura 27. Laerte e os Piratas do Tietê. ....	279
Figura 28. Glauco e o casal Neuras. ....	281
Figura 29. Charge terceira colocada do III Salão de Humor de Piracicaba. ....	283
Figura 30. Fotonovela. ....	288
Figura 31. Tiras em série. ....	290
Figura 32. História de uma página só. ....	291
Figura 33. Cartuns agrupados. ....	292
Figura 34. Parceria Angeli Laerte. ....	293
Figura 35. Tabela de edições. ....	294
Figura 36. Rê Bordosa: culpa. ....	295
Figura 37. Rê Bordosa: culpa 2. ....	296
Figura 38. Rê Bordosa: álcool. ....	297
Figura 39. Rê Bordosa: machismo. ....	298
Figura 40. Rê Bordosa: aborto. ....	298
Figura 41. Rê Bordosa: AIDS. ....	299
Figura 42. Bob Cuspe: nos esgotos. ....	300
Figura 43. Bob Cuspe: cusparada apaixonante. ....	301
Figura 44. Bob Cuspe: arrumando emprego. ....	302
Figura 45. Bob Cuspe: cusparada dos poderosos. ....	302
Figura 46. Bob Cuspe: apocalipse. ....	303
Figura 47. Wood & Stock: os últimos dinossauros. ....	305
Figura 48. Wood & Stock: bongô e lisergia. ....	306
Figura 49. Wood & Stock: Stock no banheiro. ....	306
Figura 50. Wood & Stock: Overall. ....	307
Figura 51. Wood & Stock: contracultura. ....	308
Figura 52. Wood & Stock: anacronismo. ....	308
Figura 53. Os Skrotinhos: bafo de onça. ....	309
Figura 54. Os Skrotinhos: classe política. ....	310
Figura 55. Os Skrotinhos: José Sarney. ....	310
Figura 56. Os Skrotinhos: Coronel Cintra. ....	311

Figura 57. Meiaoito: endurecer o Caraco! .....	312
Figura 58. Meiaoito e Nanico: toalha. ....	313
Figura 59. Meiaoito e Nanico: Nova República. ....	314
Figura 60. Meiaoito e Nanico: revolução no bar.....	315
Figura 61. Meiaoito e Nanico: partido.....	316
Figura 62. Ralah Ricota: Mr. Natural. ....	317
Figura 63. Ralah Ricota: salvará a humanidade.....	317
Figura 64. Ralah Ricota: caoticidade paulista.....	318
Figura 65. Ralah Ricota: Deus e o x-salada.....	318
Figura 66. Ralah Ricota: Deus e as mulheres.....	319
Figura 67. Bibelô: escondidas no banheiro.....	319
Figura 68. Bibelô: minha mulher.....	320
Figura 69. Bibelô: Telesp informa. ....	320
Figura 70. Bibelô: quer vender? .....	321
Figura 71. Bibelô: feminilização do homem. ....	321
Figura 72. Walter Ego: Angeli.....	322
Figura 73. Walter Ego: ligando para a Globo. ....	323
Figura 74. Walter Ego: falando com o espelho.....	323
Figura 75. Walter Ego: Sexo consigo mesmo. ....	323
Figura 76. Walter Ego: falando com Deus.....	324
Figura 77. Walter Ego: insegurança.....	324
Figura 78. Angeli: a voz do dono. ....	325
Figura 79. Angeli: pum.....	325
Figura 80. Angeli: Eu te amo meu Brasil. ....	326
Figura 81. Angeli: Jimi Hendrix. ....	326
Figura 82. Angeli: meu amigo Cebola. ....	327
Figura 83. Angeli: pimentão. ....	327
Figura 84. Angeli, Laerte e Glauco: Los Tres Amigos.....	328
Figura 85. Angeli, Laerte e Glauco: León de Tchácara e os Miguelitos.....	329
Figura 86. Angeli, Laerte e Glauco:portunhol. ....	330
Figura 87. Hit Hit Hurra. ....	333
Figura 88. New Look. ....	341
Figura 89. A onda agora é esse tal de rock'n'roll. ....	347
Figura 90. Waldick Soriano.....	352
Figura 91. NI é Tchans! .....	356
Figura 92. FM.....	359
Figura 93. The fate of mankind. ....	361
Figura 94. New Roqueiro. ....	365
Figura 95. Neo-Disneylândia. ....	368
Figura 96. Leite com Nescau (parte 1). ....	370
Figura 97. Leite com Nescau (parte 2). ....	371
Figura 98. Intelectualização no rock. ....	375
Figura 99. Vocês querem rock'n'roll? .....	377
Figura 100. Playback.....	379
Figura 101. Ascensão e queda.....	381
Figura 102. Oliveira Junky. ....	384
Figura 103. Encher o rabo de grana.....	386
Figura 104. A explosão do rock. ....	388
Figura 105. Alguma coisa que desse grana. ....	391
Figura 106. Pais e filhos. ....	393
Figura 107. Desejos mils. ....	395
Figura 108. Sabão em pó.....	396
Figura 109. Mercantilização do rock.....	399
Figura 110. Rock a granel.....	401
Figura 111. Todos despedidos.....	402
Figura 112. Virando Bob Cuspe. ....	404
Figura 113. Espermatozoides. ....	405
Figura 114. A mijada de Reagan.....	407
Figura 115. Eu me amo. ....	408

Figura 116. Bob Cuspe não matou Joana D’Arc.....	410
Figura 117. Os anos 90 vão ser sodinha. ....	413
Figura 118. Os anos 90 vão ser sodinha (2).....	415
Figura 119. Como uma onda no mar.....	416
Figura 120. Inocentes.....	418
Figura 121. Abóboras.....	419
Figura 122. New Imbeciw. ....	420

## INTRODUÇÃO

A presente tese de doutorado versará sobre o momento histórico vivido pela sociedade brasileira a partir da segunda metade dos anos 1980. Para discutirmos o Brasil entre 1985 e 1990, pós abertura política, devemos antes percorrer o caminho desde o início da década supracitada. Isso porque a conjuntura da revista *Chiclete com Banana*, nosso *corpus*, constitui-se anteriormente à sua publicação, bem como o rock brasileiro, que é uma das manifestações culturais que aqui pretendemos analisar. O principal tema deste trabalho é a relação entre os quadrinhos da revista *Chiclete com Banana* e o rock nacional que despontou no Brasil no final do regime militar e teve seu auge na segunda metade da década de 1980.

Atualmente há alguns estudos acerca da revista *Chiclete com Banana*, porém a maior parte destes trabalhos visa perceber o momento político institucional do país ou a visão anárquica das personagens de Angeli. Nosso trabalho, nesse sentido, busca uma inédita aproximação entre o rock nacional e os quadrinhos da revista, já que ambos participam do mesmo processo histórico e principalmente do mesmo processo político existente no momento da institucionalização da chamada Nova República, com a saída do governo militar do país.

As visões, a sátira, a crítica e o humor modificam-se neste momento da vida brasileira, e tanto músicas quanto quadrinhos aqui estudados apontam para estas mudanças, deixando claro que a sociedade brasileira estava em mutação por conta da nova conjuntura.

Tanto as tiras da revista *Chiclete com Banana* quanto as músicas de rock nacional podem ser tomadas como interpretações importantes para compreendermos as diferentes concepções sobre a cultura, valores e o estilo de vida dos brasileiros da segunda metade dos anos 1980. Tais interpretações devem ser analisadas levando-se em conta a mediação tanto da indústria cultural quanto do novo momento histórico que se abre com a saída do governo militar do poder. Pela importância que assumiram, ambas as mídias - a revista e o gênero musical - devem ser levadas em conta.

Por um lado, o rock brasileiro se tornou o principal tipo de música entre os jovens, como se percebe a partir de diferentes indicadores, promovendo grande mudança cultural desta parcela da população. Já a revista, cujo propósito inicial

parecia destiná-la ao *underground*, tornou-se fenômeno de vendagem, o que é um forte indicativo da ressonância cultural que logrou naquele contexto.

Entretanto, para uma parcela da sociedade, da qual Angeli faz parte, tanto o ideal do rock nacional quanto o ideal político-econômico são vistos em muitos momentos como farsa. A chamada Nova República, para inúmeras áreas da sociedade, mostrou-se uma esperança vã, e a frustração, se não foi imediata, veio muito rápido. O mesmo acontece com o rock nacional daquele período que, para Angeli, mostrou-se diversas vezes frustrante, mal feito e ingênuo. Ainda que em alguns momentos Angeli elogie – dada a similaridade com sua opinião – as canções de rock, na maioria das vezes ressalta o aspecto negativo do rock nacional, sempre contando com uma crítica mordaz em relação aos músicos, aos ouvintes, e à indústria do rock brasileira.

Também é importante destacar que todas estas bandas e artistas, de uma forma ou outra, em maior ou menor grau, apontaram a decepção existente na sociedade brasileira em relação ao novo governo que deveria tornar as coisas e a vida das pessoas melhor. E uma grande parcela desta comunidade ouvia tais canções ao mesmo tempo que lia as histórias de Angeli na revista aqui estudada. Havia, então, grande semelhança temática entre as canções de rock e as histórias em quadrinhos de Angeli. Política, sexo e comportamento urbano estavam presentes em ambas as manifestações culturais e aproximavam leitores de ouvintes, que viam mais semelhanças que diferenças na comparação entre as mídias.

Mesmo assim, Angeli não hesitava em criticar este tipo de música produzida no Brasil, mostrando como os roqueiros – tanto músicos quanto ouvintes – podem ter comportamentos infantis e ingênuos. Também evidencia que em diversos momentos o rock pode ser visto como mero pastiche construído por gravadoras, empresários e produtores.

Devemos salientar que o rock era algo muito barato para as gravadoras, acostumadas até então a gastarem muito com compositores, arranjadores, intérpretes e demais elementos da MPB. Como os músicos de rock faziam todo este processo, parece claro que a indústria cultural adotou esta forma de música – muito mais lucrativa – como principal filão a ser explorado naquele período.

Neste trabalho, analisaremos as canções a partir principalmente de suas letras, já que elas revelam muito do que os artistas queriam dizer no momento, e também procuramos fazer uma análise – ainda que muito mais breve – da música em si. Como

não temos formação musical, esta análise das notas, ritmos e harmonias pôde ser feita apenas comparativamente.

Para este trabalho, escolhemos as vinte principais bandas e artistas de rock nacional, a partir da sua vendagem de discos e também da sua exposição na mídia. Além delas, foram utilizadas também duas bandas que nunca figuraram entre as mais vendidas, mas que foram diversas vezes citadas por Angeli durante o período de existência da *Chiclete com Banana*. As bandas escolhidas foram Gang 90 & Absurdettes, Blitz, Barão Vermelho (e posteriormente Cazuza), Lulu Santos, Titãs, Lobão, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Paralamas do Sucesso, Eduardo Dusek, Ritchie, Ultraje a Rigor, Ira!, Magazine, João Penca e seus Miquinhos Amestrados (e posteriormente Léo Jaime), Plebe Rude, Legião Urbana, Capital Inicial, RPM, Camisa de Vênus e Engenheiros do Hawaii. Além dessas vinte, somamos Garotos Podres e Inocentes.

A revista *Chiclete com Banana* será analisada apenas a partir dos quadrinhos de Angeli. Deixaremos de fora as análises de textos, colunas e artigos bem como a sessão de cartas e o suplemento JAM. Também não analisaremos os trabalhos dos artistas convidados da revista, por entendermos que estes não mostram a visão particular de Angeli acerca dos temas aqui tratados.

Nesta tese de doutorado utilizaremos uma série de definições e conceitos, que permearão toda nossa escrita. Por MPB, definimos qualquer estilo de música cujas raízes são brasileiras. Com esta definição, estilos diversos como bossa nova, samba ou tropicalismo encaixam-se na mesma seara, uma vez que, por contraste são diferentes do rock e foram forjados de forma predominantemente endógena, isto é, dentro do Brasil. Estas são razões suficientes para, no início do movimento de rock brasileiro, serem considerados antagonistas, já que os músicos de rock tentavam copiar o estilo inglês/norte-americano em suas canções. Napolitano (2001) diz que a MPB era uma instituição cultural, mais do que gênero musical ou mesmo movimento artístico. Diz ainda que limitar as características da MPB a partir de regras estético musicais seria temerário, já que sua instituição deu-se mais em nível sociológico e ideológico do que estético. Assim, a sigla MPB “se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição” (NAPOLITANO, 2001 p. 7).

Já o para o termo rock, tentamos utilizar a definição de Vinil (2008), que coloca o ritmo como música composta de três ou quatro acordes, uma batida forte e

compassada com vocais pouco líricos. Esta definição, entretanto, não abarca a miríade de sub-ritmos tão diferentes quanto a new romantic e o heavy metal. Assim, o rock pode ser entendido, neste trabalho, mais como atitude, próximo ao trabalho de Ribeiro (2009), que coloca tanto o músico de rock quanto o apreciador deste tipo de canção como um indivíduo preocupado com a contestação, a sátira, o escárnio ou a rebeldia. O rock está atrelado à facilidade de comunicação e a sinceridade entre músicos e ouvintes, além de uma proposital negação da estética rebuscada. Esta definição parece mais interessante do que uma definição simplória apenas baseada nos compassos e nas melodias das músicas executadas.

O rock nacional contempla e incorpora uma série de sub-estilos oriundos de estilos musicais internacionais, como o reggae, estilo musical desenvolvido principalmente por Bob Marley na Jamaica por volta dos anos 1960, de acordo com Vinil (2008). Suas principais características são o contrabaixo ritmado e a guitarra tocada em três tempos, fazendo uma música lenta porém dançante. Um dos principais motivos pelo qual o reggae tornou-se sucesso foi a crítica social presente em suas canções. Temas como desigualdade social, preconceito racial e miséria são recorrentes. Uma das origens da música reggae é o ritmo ska, que em tese utiliza as mesmas características do reggae mas em ritmo acelerado, tornando a música ainda mais ritmada, alegre e dançante.

Outro estilo muito comum nas canções do rock brasileiro é a música punk. Consagrado pelo lema “faça você mesmo”, a música punk rock, cujos principais expoentes são os ingleses do Sex Pistols e os norte-americanos Ramones, em geral possui apenas três acordes, o mínimo necessário para criar uma música agressiva e violenta, cujas letras primam pela denúncia e pelo inconformismo frente à sociedade. Derivado do punk, surge o pós-punk, ou new wave, estilo que é muito mais lento que o punk, mas atrela o inconformismo às preocupações juvenis em músicas com forte presença de teclados e guitarras rítmicas, além de elementos eletrônicos como sintetizadores e experimentalismos. Os principais nomes do estilo são ingleses como Joy Division e Gang of Four e americanos como Talking Heads.

Uma das derivações do new wave foi o new romantic, estilo que acomodou ainda mais teclados e sintetizadores, sendo baixo, bateria e guitarra meros acompanhamentos. Suas músicas são mais dançantes, e suas letras mais voltadas à relacionamentos e casos de amor. As bandas proeminentes do estilo no cenário internacional são Duran Duran, Spandau Ballet, Simple Minds e Culture Club.

O primeiro capítulo desta tese faz, uma análise do contexto político-econômico brasileiro no período. Analisaremos o final do governo de João Figueiredo, a disputa pelas eleições diretas para presidente, a morte de Tancredo Neves, a entrada de José Sarney e Fernando Collor de Mello. Além disso, buscamos pesquisar as relações econômicas no período, uma vez que a inflação era um dos temas mais correntes das relações entre as pessoas, bem como os sucessivos planos econômicos, desde a percepção da inflação inercial, anterior ao Plano Cruzado até o choque do confisco de quase todo meio circulante do Plano Collor, que inicia a década de 1990.

No segundo capítulo veremos como o rock brasileiro se constituiu na década de 1980, passando por características periféricas como os locais de apresentação para as bandas e as rádios que as veiculavam até o Rock in Rio, maior festival do mundo naquele momento e também uma análise das principais bandas e seus principais discos e canções.

O capítulo três versará sobre a *Chiclete com Banana* e seus antecedentes. Veremos o movimento cultural norte-americano e seu principal expoente e também maior influência de Angeli, Robert Crumb, que com sua *Zap Comix* influenciou sobremaneira a forma de criação e divulgação das histórias em quadrinhos. Posteriormente temos a história de outro grande mestre de Angeli, Henfil. Com o artista, analisamos também o principal hebdomadário brasileiro na época da ditadura, o *Pasquim*. A revista Balão também é aqui analisada, em conjunto com alguns outros fanzines da época. Em seguida veremos as mentes que construíram a *Chiclete com Banana*, como o próprio Angeli, Toninho Mendes, Laerte, Glauco e Luiz Gê e, ao final do capítulo, analisaremos a revista como um todo.

O capítulo quatro consiste na análise de tiras e histórias selecionadas da revista *Chiclete com Banana* que fazem menção ao rock brasileiro. Escolhemos tiras que refletem o rock e o jovem a partir de cinco grandes temas: rock como metáfora; roqueiro estereotipado; artista estereotipado; *show business* e, por fim, citações diretas das canções das bandas de rock dos anos 1980.

Ao fim, traçaremos nossas considerações e tentaremos indicar novas formas de análise e abordagens a serem feitas tanto no que tange à *Chiclete com Banana* quanto as histórias em quadrinhos em geral, bem como o rock nacional e a análise de canções do período.



# 1 CONTEXTO POLÍTICO-ECONÔMICO DO BRASIL NA DÉCADA DE 1980.

No primeiro capítulo apresentaremos a conjuntura do Brasil durante a década de 1980. Esta apresentação se justifica a partir do momento em que tanto o rock quanto a revista *Chiclete com Banana* estavam neste contexto, e várias de suas posições são fortemente influenciadas pelo contexto político-econômico brasileiro ou pelas diversas leituras e interpretações da sociedade deste período e suas consequências. Além disso, entender o contexto inflacionário, a desmilitarização e as forças políticas existentes no período é importante para compreendermos a juventude e suas expressões culturais.

## 1.1 Governo João Figueiredo e a abertura política

João Figueiredo era membro de uma antiga família de militares, conquistando sempre os primeiros lugares em todos os cursos que frequentou. O futuro presidente, de acordo com Skidmore (1988a), foi um dos conspiradores da primeira hora contra João Goulart, e depois de 1964 voltou a trabalhar com o general Golbery do Couto e Silva no Serviço Nacional de Informações (SNI)<sup>1</sup>. Em 1969, já durante o governo de Emílio Garrastazu Médici, transferiu-se para o Planalto como chefe do gabinete militar da presidência. Alguns anos mais tarde, já no governo de Ernesto Geisel, voltou ao SNI, mas desta vez como chefe, o que lhe dava acesso a todas as decisões de alto escalão.

Em 1978 um João Figueiredo ainda desconhecido fazia campanha nacional entre os militares para se eleger Presidente da República. Skidmore (1988b) salienta que já na sua posse, em março de 1979, Figueiredo demonstrou uma informalidade muito maior que seu antecessor, Ernesto Geisel. Além disso, preocupava-se com o carisma com que era visto e tentava sempre se valer da bonomia, que, ainda de acordo com Skidmore (1988a) era considerada grande recurso pelos seus assessores políticos. O historiador destaca que esta qualidade era muito importante para a transição para o sistema democrático e para o sistema político mais aberto que estava surgindo. Figueiredo aparentava e procurava demonstrar carinho no contato com as pessoas e

---

<sup>1</sup> O SNI foi criado pela lei nº 4.341 em 13 de junho de 1964 com o objetivo de supervisionar e coordenar as atividades de informações e contra-informações no Brasil e exterior. Seu idealizador foi O General Golbery do Couto e Silva.

também com a imprensa, em um momento em que a mera coerção já não funcionaria mais na sociedade brasileira.

Em sua posse, o ministério de Figueiredo demonstrava mais continuidade que mudança. Mário Simonsen era o principal ministro, da pasta do Planejamento. Antônio Delfim Netto, ministro da Fazenda em governos anteriores, ocupava o cargo de ministro da Agricultura. Na Fazenda ficou Karlos Heinz Rischbieter e o ministério do Interior ficou com Mário Andreazza. Skidmore (1988a) nos informa que o ministro do Trabalho era Murilo Macedo, antigo secretário da Fazenda do Estado de São Paulo. Ele vinha com ideias de transformar o sistema de relações trabalhistas e também estava disposto a defender modestos aumentos no Salário Mínimo. O ministério da Educação ficou por conta de Eduardo Portella, crítico literário e que também tinha ideias reformistas. O ministério do Exército ficou com o general Walter Pires, um dos conspiradores contra Goulart em 1964 e chefe da Polícia Federal nos anos de chumbo da repressão, entre 1969 e 1971. A personalidade mais influente no governo, porém, era o general Golbery, que mantivera seu posto de chefe do gabinete civil da presidência. Sua autoridade no planalto garantiria o plano de liberalização Geisel-Golbery, de acordo com as diretrizes traçadas de gradualidade e controle de transição. Inclusive, em seu discurso de posse, Figueiredo comprometeu-se a dar continuidade à abertura política (liberalização), haja vista que nos anos anteriores a Geisel o país havia sido governado por militares de linha dura, como realça a tira de Angeli, ao colocar Meia Oito, sua personagem que psicologicamente se perdeu na revolução armada brasileira e ainda sofre os males dos antigos ditadores relembando os anos de repressão por meio dos fios de sua barba.



**Figura 1. Lembrança dos ditadores.**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 11. São Paulo: Circo, 1987. p.17

Uma de suas primeiras e mais acertadas decisões do governo de transição foi promover a Anistia. No período anterior ao governo de Figueiredo, frequentemente

via-se, quando se instalava uma multidão, bandeiras com a frase “Anistia Ampla, Geral e Irrestrita”. Ao promover a anistia, oriunda da lei do ministro da justiça Petrônio Portela, o presidente ganhou simpatia da população, de seus correligionários e até de seus inimigos políticos, reforçando sua popularidade. Nas leis da Anistia, foram beneficiados todos os presos ou exilados políticos desde 2 de setembro de 1961, data da última anistia. Ficaram de fora apenas os culpados por atos de terrorismo e de resistência armada contra o governo, ou seja, um número ínfimo de pessoas quando da aplicação da lei, em agosto de 1979. Com a lei, voltaram ao país nomes de peso político, como Luís Carlos Prestes e Leonel Brizola.

O presidente teve que se preocupar já na chegada ao seu gabinete com a questão das greves. Em 1978 ocorreram greves brancas, ou seja, trabalhadores batendo seu ponto e não trabalhando. Neste momento, Luiz Inácio da Silva já se destacava como o mais proeminente líder sindical do país. Ele e outros líderes do movimento sindical do ABC paulista definem então outra estratégia para as greves a partir da entrada de Figueiredo. Skidmore (1988a) nos conta que em março de 1979 Lula conseguiu arregimentar 160 mil trabalhadores para reivindicar aumento salarial de 78%, lembrando que a inflação oficial do período era de apenas 45%.

Diferente das greves anteriores, desta vez os empregadores decidiram assumir uma posição inflexível, acreditando que o governo os apoiaria contra os trabalhadores, e recusaram-se a negociar com os grevistas até que estes voltassem ao trabalho. Na queda de braço, Lula, em um campo de futebol, convenceu seus confrades a não voltar ao trabalho. Com isto, o governo e principalmente o Ministério do Trabalho interveio no sindicato de São Bernardo, afastando Lula e outros dirigentes eleitos. A polícia também prendeu pelo menos 200 grevistas. Neste período foi composta a música *Insatisfação*, da banda Garotos Podres, que, como veremos, é oriunda do ABC paulista, onde estas greves se manifestaram em sua maioria. A letra diz: *Vivemos num mundo / De insatisfação / Ninguém esta contente / Com a inflação / Greves no ABC*.

Mesmo com as prisões, os trabalhadores não arrefeceram, e exigiam imediata negociação. Como não tinham recursos, Pilagallo (2006) conta que passaram a depender de familiares, amigos e do clero católico que, liderados pelo cardeal Arns, passou a fornecer comida, dinheiro, locais para reuniões e apoio moral.

No final do mês de abril os empregadores ofereceram aumento de 63% - sem o pagamento dos dias parados – e Lula os convenceu a voltar ao trabalho.

Essa greve, de acordo com Skidmore (1988b) gerou três grandes consequências: a) um novo quadro de liderança e contato com a militância sindical; b) alguns empresários perceberam que já poderiam negociar diretamente com os operários e c) a sociedade civil apoiando e se solidarizando com o movimento grevista. Neste ano de 1979 houve mais de 400 greves, entre janeiro e outubro.

Neste momento Lula firma-se como importante figura política do Brasil, sempre associado aos trabalhadores e às classes operárias. Angeli destaca esta aproximação com a classe trabalhadora fabril ao colocar a personagem Lula como um indivíduo que não consegue colocar gravata, símbolo dos detentores do poder econômico, como podemos ver na imagem abaixo.



**Figura 2. Nó na gravata.**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 11. São Paulo: Circo, 1987. p.23

Em agosto, Mário Simonsen foi demitido e Antônio Delfim Netto assumiu a pasta da Fazenda, e Fishlow (1988) lembra que o ministro prometeu uma reedição do milagre econômico, com uma abordagem centrada na oferta que tornaria desnecessária a contenção da demanda. Isso indicava aos demais ministros que eles poderiam gastar, uma vez que Simonsen tentava conter o ímpeto dos ministros em usar as divisas brasileiras, principalmente porque esta administração se comprometera a dar continuidade ao processo de participação política popular. Netto acabava ganhando muitos pontos oriundos da esperança de um novo “milagre econômico”. E o

próprio Delfim Netto, como salienta Skidmore (1988b) encorajava esta ideia. Fishlow (1988) lembra, porém, que em setembro de 1979 foram introduzidos rígidos controles que provocaram um declínio acentuado das taxas de juros nominais. Além disso, uma parcela da sociedade não acreditava no milagre. A banda baiana Camisa de Vênus criticou a postura do governo com as frases irônicas como *Eu acredito na escada pro sucesso / Eu acredito na ordem e no progresso (...) Eu acredito no milagre que não vem / Eu acredito nos homens de bem* na canção *O Adventista*, lançada no primeiro álbum da banda, em 1983 mas possivelmente composta por volta de 1980.

Em novembro, Murillo Macedo, então Ministro do Trabalho, decidiu que o ajuste salarial deveria ser semestral, conforme explica Pilagallo (2006). Isso era uma medida de extrema importância em uma economia cuja inflação beirava os 100%. O ministro também se preocupou com a redistribuição de renda, já que os ajustes deveriam ser escalonados de modo a minimizar as perdas para os extratos mais baixos enquanto impunha reajustes menores para os de renda maior. Além disso, estas medidas visavam conter a crescente mobilização dos operários e suas greves.

Os trabalhadores, segundo Skidmore (1988a), que recebessem o equivalente a menos de três salários mínimos por mês seriam reajustados pela inflação total do período mais o reajuste de produtividade. Essas pessoas compunham cerca de 70% da força produtiva nacional. Essa era uma deliberada tentativa de redistribuir a renda salarial, mesmo porque, para os integrantes do governo Figueiredo, a abertura só poderia ser bem sucedida se os trabalhadores fossem mantidos sob controle. O restante da população, como comerciantes ou a população da classe média, porém, sofreu com os reajustes anteriores à inflação.

Com a mais alta inflação desde 1964, Netto decidiu desvalorizar o cruzeiro (Cr\$) em 30% em dezembro de 1979 e no mês seguinte prefixou a taxa de desvalorização e de indexação sobre as obrigações financeiras chave para todo o ano de 1980. Fishlow (1988) informa que as correções monetária e cambial do ano seguinte foram prefixadas em 45 e 40% respectivamente. A expansão do crédito seria igualmente limitada, para tentar acalmar os ânimos da inflação. Delfim Netto sugeria que se todos acreditassem que a inflação seria de apenas 45% em 1980, após as alterações de preços relativos verificados em meados de outubro, então seria possível verificar a queda da inflação.

1979 foi também marcado pela reorganização do sistema político partidário. Como o sistema de bipartidarismo compulsório tendia sempre a fortalecer a oposição,

Golbery e seus confrades imaginaram acabar com esta força, já que sua união fazia com que a oposição se tornasse difícil de combater em eleições – mesmo que parcialmente controladas.

Assim, como assinala Skidmore (1988b), no final de 1979 novos partidos foram montados. A ARENA reagrupou-se como Partido Democrático Social (PDS) enquanto a maioria do antigo MDB juntou-se ao PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro). Neste caso, houve apenas a adição da obrigatória letra “P” na legenda, o que irritou o governo porque o partido continuava a ser enxergado como o anterior, não perdendo a força que tinha.

Skidmore (1988a) explica então que houve uma disputa interna pela liderança do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) entre Leonel Brizola e Ivete Vargas – sobrinha-neta de Getúlio Vargas. O novo PTB, ainda de acordo com Skidmore (1988a) era pálida cópia de seu antecessor de antes de 1964 e suas perspectivas não pareciam ser de longa sobrevivência. Brizola, derrotado, cria o Partido Democrático Trabalhista (PDT). Neste período surgiu também o Partido Popular (PP), liderado por Magalhães Pinto e Tancredo Neves, mais tarde incorporado ao PMDB.

À esquerda de todos esses partidos estava o PT, liderado por Lula. Ainda segundo Skidmore (1988a), Lula fundou o PT porque para ele os trabalhadores jamais conseguiriam influência política enquanto não houvesse um partido que falasse exclusivamente por eles. Fundado em outubro de 1979, o partido acabou por criar um polo de liderança de relações trabalhistas, especialmente em São Paulo. Ainda que militasse no meio sindical, o partido tirava a atenção dos principais líderes do meio do qual provinham. Essa característica fez com que o governo se apressasse a criar o PT, e facilitasse sua emergência. Interessante que a base natural do PT era o coração industrial do país, ou seja, a região do ABC paulista. Entretanto, a lei eleitoral vigente exigia que os partidos apresentassem candidato a governador em todos os Estados da Federação. Com isso, o partido foi forçado a espalhar seus recursos humanos através do Brasil, muitos dos quais ainda não preparados para a militância exigida por um partido de trabalhadores.

A criação dos partidos políticos e uma suposta maior abertura tomou seu primeiro revés em maio de 1980, quando o governo cancelou as eleições municipais que ocorreriam no final daquele ano. O governo queria que a hegemonia do PDS continuasse nas prefeituras e câmara dos vereadores, já que a grande maioria das instituições municipais pertencia à situação, e havia um receio de uma grande derrota

caso o pleito ocorresse na data estipulada. Skidmore (1988a), porém, salienta que, ironicamente, o maior partido de oposição, o PMDB, também foi favorável ao adiamento destas eleições, temendo não conseguir se organizar com a rapidez necessária nos termos da lei de 1979, que, entre outras coisas dizia em seu artigo 12:

O partido que, no prazo de 12 (doze) meses, a contar da decisão do Tribunal Superior Eleitoral, prevista no art. 9º, não tenha realizado convenções em pelo menos 9 (nove) Estados e em 1/5 (um quinto) dos respectivos Municípios, deixando de eleger, em convenção, o diretório nacional, terá sem efeito os atos preliminares praticados, independente de decisão judicial. (Lei 6767)

Os demais partidos também sentiram-se pressionados e não se manifestaram contrários ao adiamento das eleições. Assim, em setembro de 1980 o Congresso adiou as eleições para 1982, quando deveriam ser eleitos diretamente os governos estaduais, um terço do Senado, os membros da Câmara dos Deputados e de todas as Assembleias Legislativas.

Um mês antes, abril de 1980, os operários mostraram nas ruas que a lei do ministro Macedo não os acalmou. Skidmore (1988b) conta que os militantes pediam aumento real, ou seja, acima da inflação, de 15% em seus salários, além de ter direito de representação sindical no local de trabalho, semana de quarenta horas semanais e estabilidade no emprego. Com estas propostas, 300.000 operários brasileiros pararam em uma grande greve.

Esta greve, entretanto, não logrou êxito. Após 41 dias de paralisação, os trabalhadores tiveram que voltar ao trabalho sem atingir suas reivindicações. Skidmore (1988a) salienta que as razões são várias, mas que as principais eram a falta de fundos para sustentar uma greve longa e a ameaça dos empresários de contratar novos profissionais para o lugar dos grevistas.

Enquanto isso via-se a escalada da inflação, ultrapassando a barreira dos três dígitos pela primeira vez na história do Brasil, segundo Leitão (2010), com a dívida externa líquida chegando perto dos 60 bilhões de dólares. Fishlow (1988) informa que a política econômica adotada por Delfim Netto no biênio 1979-1980 fracassou sobretudo por quatro razões: primeiramente, foi prejudicada por um enorme excesso de demanda onde, ao contrário do ocorrido nos anos do “milagre econômico” por ele promovido, não havia disponibilidade de uma oferta doméstica elástica para satisfazer a demanda. Um segundo ponto prejudicial foi a já informada lei dos salários de setembro de 1979, que baseava os reajustes salariais exclusivamente sobre o

comportamento dos preços no passado, o que inviabilizava desacelerar significativamente a inflação sem gerar elevação dos salários reais, e aumentava a percepção da inflação na população. Como terceiro ponto, salienta o autor que o monetarismo internacional requeria, em nível teórico, um suprimento elástico de importações para disciplinar as alterações nos preços domésticos. Por último, ainda segundo Fishlow (1988), a conjuntura não era propícia à reversão das expectativas inflacionárias. Os custos de importação aumentando, os temores globais da escassez de petróleo, a persistência visível de políticas expansionistas, entre outras questões, contrariavam a retórica adotada por Netto de prefixar as correções monetária e cambial.

No fim de 1980, de acordo com Skidmore (1988a), Delfim Netto aceitou o inevitável, abandonou a prefixação das desvalorizações e da indexação dos reajustes e revogou a estratégia do crescimento acelerado que havia inserido no III Plano Nacional de Desenvolvimento. Isso marcou profundamente o cotidiano brasileiro, a ponto de Netto ser citado na canção *Nome aos Bois*, da banda Titãs, cujo conteúdo versava apenas nomes de pessoas que faziam mal ao Brasil.

Ainda no final de 1980 e também no começo de 1981 o país foi sacudido por uma série de incidentes violentos. Escorel (1993) lembra dos incidentes envolvendo as bancas de jornal, onde os jornalheiros recebiam bilhetes ordenando que parassem de vender publicações esquerdistas. Alguns se recusaram e tiveram suas bancas destruídas por explosões durante a noite, fato que levou Renato Russo a escrever as frases *não boto bomba em banca de jornal nem em colégio de criança / isso eu não faço não*, presente na canção *Faroeste Caboclo*, do disco *Que país é este?* da Legião Urbana. Com o prejuízo causado pela explosão e consequente perda completa do estoque, várias destas bancas desapareceram.

Outro atentado deu-se na sede da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), onde a secretária Lida Monteiro morreu ao abrir uma carta-bomba. Considerando-se a liderança da organização na luta pela redemocratização, não houve dúvidas de que a agressão só poderia ter partido da direita.

A maior explosão, porém, deu-se em 30 de abril de 1981, como lembra Pilagallo (2006). O incidente iniciou quando um capitão e um sargento do exército pertencentes ao DOI-CODI vestidos em trajes civis chegaram ao parque de estacionamento do Riocentro onde estava sendo realizado um espetáculo em benefício das causas esquerdistas durante as comemorações do Dia do Trabalho. Minutos



depois da entrada dos oficiais uma bomba explodiu no carro, matando o sargento e ferindo gravemente o capitão.

Mesmo com os comunicados distribuídos pelo exército negando qualquer envolvimento com o caso, todas as evidências da época indicavam que a bomba tinha como função paralisar o show e talvez gerar pânico. Aparentemente, como lembra Skidmore (1988a), esta bomba era um gesto desesperado dos militares de direita que julgavam ter perdido o controle do processo político.

O general Golbery tinha muito interesse na continuação do processo de liberalização, e aparentemente abriu inquérito para que o incidente fosse conduzido abertamente e com toda a honestidade. Não conseguiu. Quando a dissimulação tornou-se óbvia, o general sentiu-se cada vez mais isolado no palácio presidencial e acabou por renunciar em agosto de 1981. Com esta desistência, Figueiredo passou a ser visto como presidente fraco, já que não demitiu Golbery. Este saiu por não concordar com a postura do presidente. Assim, Figueiredo estava perdendo tanto aqueles que desejavam a abertura quanto os que eram contrários a ela.

Uma demonstração de que a liberalização era inevitável veio em 18 de setembro de 1981, quando João Figueiredo teve um ataque cardíaco e o posto de presidente ficou vacante. Neste momento, quem assumiu durante as cinco semanas de repouso de Figueiredo foi seu vice, Aureliano Chaves, o primeiro civil a assumir a presidência desde 1964, sem maiores problemas e sem nenhuma retaliação ou desconfiança sobre os rumos que o país seguiria dali para frente, principalmente com a aproximação da época de eleições.

Em novembro daquele ano, o governo mandou ao congresso o “Pacote de Novembro”, que proibia coligações eleitorais e determinava que os eleitores votassem em uma única legenda. Outra medida foi tomada mais perto das eleições, quando o governo publicou uma mudança na lei, instituindo uma cédula onde os nomes dos candidatos deveriam ser escritos, em vez de selecionados a partir de uma lista impressa. Para Skidmore (1988b), esta medida visava atingir a oposição, já que pensava-se que apenas o PDS teria organização e capital suficientes para assegurar que seus eleitores votassem corretamente. O governo também lutava para manter fora da agenda das discussões a política monetária do país e a dívida externa brasileira.

Paralelamente a isto, como a inflação disparou acima do previsto em 1980, as taxas de juros tornaram-se negativas, gastos foram extensivos, e o Cruzeiro foi supervalorizado, prejudicando a balança comercial. Com isso, a inflação aumentou

ainda mais e a balança de pagamentos tornou-se negativa. Com a inflação passando de 120%, os banqueiros estrangeiros tornavam-se cada vez mais céticos, dificultando as coisas ainda mais para Netto, e gerando comicidade no traço de Angeli, como podemos conferir na imagem abaixo, em que três banqueiros analisam a condição e viabilidade do Brasil.



**Figura 3. A vaca indo pro brejo.**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 17. São Paulo: Circo, 1989, p.10

Segundo Leitão (2010), o Fundo Monetário Internacional (FMI) havia proposto ao Brasil um regime de austeridade, com corte do déficit público, redução de quantidade de moeda em circulação. Para os banqueiros, esta medida diminuiria a demanda e a inflação cederia naturalmente. Não foi o que ocorreu. Os ganhos desta política foram relativamente modestos. A inflação de 121% em 1980 caiu para 94% em 1981 de acordo com Fishlow (1988), e a balança comercial ostentou pequeno superávit, mas a produção industrial caiu 12% em 1981. O efeito principal da recessão foi liberar um novo afluxo de capital aos bancos comerciais, aumentando o endividamento do Brasil. Skidmore (1988a) completa esta informação dizendo que em 1981 havia US\$ 11,7 bilhões de déficit em conta corrente quase completamente cobertos pelos US\$ 11,5 bilhões de capital importado a longo prazo. Já a dívida externa brasileira, no fim de 1981, já era de US\$ 61,4 bilhões, e seu serviço naquele ano exigia a enorme quantia de US\$ 7 bilhões, ou 65,6% do valor das exportações. O pagamento de juros da dívida triplicou em três anos.

Com o adiamento das eleições, o cidadão deveria votar em candidatos para todos os níveis, menos o presidencial. Os dois maiores partidos, segundo Skidmore (1988a), PDS e PMDB, organizaram uma propaganda sofisticada, principalmente nos meios de comunicação. Já partidos menores, como os recém-criados PTB, PDT ou

PT, tinham que contar quase que exclusivamente com a boa vontade de voluntários para o corpo-a-corpo com os eleitores nas ruas e com comícios em praças públicas.

O maior eleitorado latino americano de todos os tempos, segundo Pilagallo (2006) compareceu às urnas em número de aproximadamente 45 milhões de eleitores, e o resultado foi ao mesmo tempo bom e ruim para ambos os lados. A oposição recebeu 59% dos votos populares, mostrando sua força nas ruas, porém não conseguiu fazer maioria no Congresso ou no Colégio Eleitoral, que continuaram sob o domínio do PDS. Na Câmara dos Deputados, a oposição ultrapassava o PDS por apenas cinco votos (240 a 235), mas no senado ainda era inferior, tendo apenas 23 dos 46 senadores. No Colégio Eleitoral, que iria escolher o sucessor de Figueiredo, o PDS tinha 356 parlamentares, enquanto a oposição reunida apenas 330.

Um dado importante do período, ainda de acordo com Skidmore (1988a), foi a ascensão do PT, que, embora tivesse conseguido menos votos que seus entusiastas esperavam, passou a representar uma nova e importante força política. O autor continua dizendo que uma das principais bases do PT foi sua independência ideológica, já que tanto o Partido Comunista Brasileiro (PCB) quanto o Partido Comunista do Brasil (PCdoB) o desprezaram, uma vez que estavam abrigados no PMDB. A melhor performance do PT em 1982 foi em São Paulo, não apenas na capital, mas também em praticamente todo o interior do estado. Lula concorreu para governador em São Paulo e ficou em quarto lugar, atrás do vencedor Franco Montoro, de Jânio Quadros e de Reynaldo de Barros.

A oposição então chegava ao poder, mas em um momento em que a economia brasileira estava em franco declínio, já que em 1981, pela primeira vez desde a Segunda Guerra Mundial, o PIB brasileiro acusava decréscimo (1,6%) e o país pagava mais caro por uma quantidade menor de produtos vindos do exterior. Com a mais grave recessão dos últimos 30 anos, a banda carioca Blitz em 1982 colocou sua indignação na canção *Eu só ando a mil*, com as frases *Cansei de ficar / pagando pra respirar / A conta da luz/ a conta do gás*, mostrado como se sentia parte da classe média brasileira. Delfim Netto suavizou controles para mostrar melhor desempenho econômico e promover o governo durante o pleito eleitoral, tanto que no ano civil de 1982, de acordo com Fishlow (1988), o crescimento do PIB foi de 1,4%, com a agricultura acusando 2,5%.

Externamente, a comunidade bancária internacional estava abalada com a comunicação da moratória mexicana naquele ano. Os banqueiros, então, começaram a

desconfiar que o Brasil poderia ser o novo país a fazer o mesmo, já que sua dívida era até maior que a do México.

Até 15 de novembro, data da eleição, tanto Netto quanto o governo negavam qualquer intenção de buscar socorro no Fundo Monetário Internacional, já que esta intenção jamais seria bem aceita pelos nacionalistas brasileiros. Skidmore (1988a) nos informa então que imediatamente após a eleição, o ministro e sua equipe anunciaram que haviam aberto negociações formais com o FMI. Isso com um balanço global negativo de 9 bilhões de dólares, e com um déficit em conta corrente de 16,3 bilhões de dólares. A negociação também era complexa, pois eram 1.114 os bancos estrangeiros credores do Brasil, e cada um deles deveria concordar com novas rolagens de dívida, novos empréstimos, alterações de taxas de juros ou qualquer outra mudança proposta. Assim, em 1982, o crescimento econômico, meta consensual da elite brasileira, acabara.

Leitão (2010) explica que na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, no final dos anos 1970 e início dos 1980, um grupo de excelentes economistas se juntou no departamento e acabou por formular aquilo que, incompletos, foram os planos econômicos governamentais nos anos seguintes, e que regeram a política econômica brasileira nas duas décadas posteriores. Entre os jovens economistas que para lá se dirigiram estavam André Lara Resende e Pérsio Arida, recém chegados de programas de doutorado no exterior. Resende era filho do escritor Otto Lara Resende, e voltava, junto com Arida, do Massachusetts Institute of Technology (MIT) nos EUA. Além deles, Francisco Lopes, Dionísio Carneiro e Rogério Werneck em 1977 se desentenderam com a Fundação Getúlio Vargas e também foram para a PUC-RJ. Edmar Bacha, doutor pela universidade norte-americana de Yale e que dava aulas na UnB também se desentendeu com o reitor da universidade e migrou para a PUC-RJ. Pedro Malan trabalhava no Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e foi convidado a ir para a PUC-RJ, bem como Eduardo Modiano, que acabara de terminar seu doutorado no MIT, José Márcio Camargo, doutor em Harvard, Luiz Roberto Cunha, ex-assessor de Mário Henrique Simonsen, Winston Fritsch, doutor em Cambridge e por fim Marcelo de Paiva Abreu, que chegou na PUC-RJ em 1983.

A PUC do Rio de Janeiro acabou virando celeiro de economistas e viu uma notável concentração de inteligência na área econômica brasileira, sendo que vários dos nomes ali estabelecidos conquistaram cargos governamentais entre 1980 e 1990.

Mas foram Resende e Arida que, em parceria, criaram o texto mais importante da nova ideia de combate à inflação: o Plano Larida, de 1983. Este plano, cujo nome derivava da junção dos nomes de seus criadores, tentava explicar e agir contra uma inflação resistente às teorias tradicionais.

Havia três pilares no plano: reforma monetária, indexação total e choque heterodoxo. Esse plano, alterado por motivos políticos e populistas foi utilizado alguns anos mais tarde, como veremos. O Larida sustentava que a natureza da inflação brasileira era diferente daquela apontada pelo FMI. Era inercial. Ou seja, os bens aumentavam de valor simplesmente porque no mês anterior havia aumentado, fazendo da inflação passada o melhor indicador da inflação futura. Todos os contratos da economia, preços e tarifas eram corrigidos em intervalos regulares, criando uma inércia. Só que a inflação aumentava quando havia algum problema pontual na economia, como quebra de safra, alta do petróleo, e quanto mais subia, mais pressão havia para que as correções fossem feitas em prazos menores. E, ao corrigir tão rápido, gerava mais inflação.

O plano de Resende e Arida era promover uma ruptura na velha ordem. No plano original havia a ideia de criar uma nova moeda, o Novo Cruzeiro (NC), fazendo uma reforma monetária para introduzi-la. Este novo numerário seria inicialmente um indexador de alcance geral indexado e corrigido diariamente. Assim, com esta proposta, gradual e lentamente todos os depósitos bancários, contratos e preços seriam convertidos para este novo indexador. Quando a adesão fosse total ou quase total, este indexador seria convertido na nova moeda. Neste plano, o cruzeiro continuaria existindo em sua trajetória inflacionária e perderia valor diariamente diante do indexador geral que seria o NC. Naturalmente, segundo os criadores do plano, a economia escolheria a novo indexador e abandonaria os antigos.

Contrariamente ao gradualismo desse plano, Chico Lopes achava que a ruptura deveria vir com o congelamento dos preços por um tempo determinado, para que as pessoas apagassem de suas mentes a ideia da remarcação de preços e consequente inflação. Seria uma outra forma de romper a inércia inflacionária.

Como veremos, o plano não foi executado em 1983, entretanto, foi o pilar principal de vários planos econômicos durante os anos seguintes, sempre tendo algum entrave político populista ou partidário que impedia o Larida de ser executado como fora proposto.

Ignorando a esfera intelectual, o governo brasileiro, após demoradas negociações, assinou uma “carta de intenções” com o FMI em janeiro de 1983. Segundo Skidmore (1988a) nela o Brasil se comprometia a cumprir metas especificadas de política fiscal e monetária, além de ter claras as políticas cambial e tarifária. O autor nos lembra que até 1982 eram os próprios bancos credores que avaliavam a “saúde econômica” do Brasil no momento de rolagem de dívidas ou novos empréstimos. Isso era bom para os economistas brasileiros porque eles conseguiam grande espaço de barganha, e sabiam que nenhum banco, isoladamente, possuía uma equipe qualificada como a do FMI. Quando o México teve seu colapso financeiro, em 1982, os banqueiros, assustados, suspenderam novos compromissos e passaram ao FMI a tarefa de julgar a credibilidade brasileira, fazendo com que o aval do Fundo a novos empréstimos se tornasse indispensável.

Com o julgamento do FMI, lembra Pilagallo (2006), os bancos passaram a dar menos espaço para negociações com os representantes do governo brasileiro, e com isso a economia entrou em grave recessão. Novamente de acordo com Skidmore (1988a), o PIB de 1983 caiu 5%, sendo que a indústria caiu quase 8%. O comércio teve queda de 4,4%. Apenas a agricultura cresceu, e mesmo assim apenas 2,1%. Esta queda do PIB em 5% traduziu-se em um declínio de 7,3% da renda per capita. Com a desaceleração da economia, a indústria de bens de capital caiu 23% naquele ano, e com isso contabilizava capacidade ociosa de cerca de 50%. No final do ano, ao realizarem o censo, descobriu-se que o desemprego nas regiões metropolitanas de Rio de Janeiro e São Paulo aumentou 15%, sendo que o emprego na indústria caiu 26% em São Paulo e assustadores 30% no Rio de Janeiro. Percebemos o eco dessas demissões em massa e do desemprego quando escutamos versos como *Perdi o meu emprego / que já era mixaria / (...) / Isso me dá tic-tic nervoso / E quando chego em casa / é aquela baixaria / As contas estão vencidas / e a geladeira tá vazia*, da canção *Tic-Tic Nervoso*, da banda Magazine, que fez grande sucesso em 1984 nas rádios brasileiras.

A inflação, segundo Leitão (2010), chegou a 211% em 1983, gerando estagflação, ou seja, inflação com recessão, o pior dos mundos para o cidadão médio. E mesmo com indexação, a economia ainda estava caótica pela perda do poder de compra da moeda brasileira.

As importações no período foram drasticamente diminuídas, porém esta medida afetava a indústria, que carecia de manutenção de maquinário ao mesmo

tempo que via seu parque tecnológico ficar defasado e sem condições de competição com os mercados externos. Além disso, os títulos indexados do governo, Obrigação Reajustável do Tesouro Nacional (ORTN), teve seu valor de resgate vinculado à cotação do dólar mais juros. As empresas então preferiam comprar ORTNs a reinvestir em seus próprios negócios. Ao mesmo tempo, como informa Skidmore (1988a), os militares estavam com seu prestígio desgastado, bem como sua moral, e vários escândalos financeiros apareciam nas manchetes de jornais envolvendo oficiais de alta patente.

As reivindicações operárias, porém, cessaram. Com tamanha recessão, o poder de barganha dos sindicatos foi severamente diminuído, e como resultado os trabalhadores que ainda conseguiam manter seus empregos viram-se forçados a aceitar o reajuste salarial fixado pelo governo.

Skidmore (1988a) lembra que o governo expediu o decreto-lei 2024 em maio de 1983, estabelecendo reajuste de 100% para faixa de assalariados entre 1 e 7 salários mínimos, restaurando o reajuste pelo total da inflação para os situados entre 3 e 7 salários. Em julho de 1983, ou seja, dois meses depois, cedeu às pressões do FMI e reduziu os salários. O decreto-lei 2045 estabelecia reajuste de apenas 80% para todas as categorias e tornava ilegal qualquer tipo de acordo além deste patamar. A medida era altamente impopular, tanto que o governo militar teve que declarar estado de emergência em Brasília durante a votação do decreto. Em outubro o congresso aprovou o novo decreto-lei, 2065, voltando atrás e restabelecendo o reajuste de 100% para a faixa entre 1 e 3 salários mínimos. Além disso, fixou em 80% o reajuste para a faixa entre 3 e 7 salários e 50% para os trabalhadores que ganhavam entre 7 e 15 salários. Como o FMI ordenava que o total dos salários não deveria ultrapassar 80% do índice oficial do custo de vida, a classe média viu seu salário ser reduzido pela inflação.

Em 1984, porém, a inflação não diminuiu com as medidas adotadas. Pelo contrário, como informa Fishlow (1988), mais que dobrou. Ao mesmo tempo, as taxas de juros reais elevadas desestimularam o investimento privado.

O setor público teve déficit que excedeu as metas estabelecidas recorrentemente, não apenas pela dificuldade governamental de controlar os gastos e a redução das receitas tributárias, mas também graças ao rápido crescimento do custo do serviço da dívida externa. Houve também a prioridade atribuída à melhora das contas externas, que se tornou um dos principais fatores para o desequilíbrio das

contas internas, mesmo porque as políticas públicas necessárias para a obtenção de grandes saldos comerciais e o pagamento dos juros da dívida externa atizam o fogo da inflação e desestimulam os investimentos no país.

Com isso, o governo Figueiredo acabou perdendo o controle do processo político. Os governistas imaginavam que as regras da sucessão presidencial, por si só, seriam capazes de manter o PDS no poder além de permitir aos militares indicar o último presidente que dirigiria a transição para a democracia. Mas esses planos não conseguiram evitar a perda monetária no bolso do brasileiro.

Ao mesmo tempo, o governo tinha que lidar com as ruas e o clamor da campanha Diretas-já. Pilagallo (2006) nos informa que no início de 1983 um jovem e desconhecido deputado afiliado ao PMDB de Mato Grosso, Dante de Oliveira, apresentou uma emenda à constituição propondo eleições diretas para presidente da república. Naquele momento, a ideia era tão absurda que sequer foi noticiada com alarde. Ela só ganhou adeptos de peso quando Franco Montoro, Lula e Leonel Brizola a apoiaram, dando uma clara cor suprapartidária.

O autor então nos conta que a história do movimento se inicia em 25 de janeiro de 1984, quando milhares de pessoas se dirigiram à Praça da Sé, no centro da cidade de São Paulo e lá ficaram por cerca de 12 horas, apesar da chuva. Apoiada por Montoro, esta foi a primeira das grandes manifestações com este caráter que cobriram o país. Skidmore (1988a) diz que além dos nomes já citados, o governador Tancredo Neves e os parlamentares Teotônio Vilela e Ulysses Guimarães eram três dos maiores nomes no movimento. Ambos eram mestres na oratória política, tendo, como mostra Escorel (1993), gestos amplos, voz penetrante, capacidade de impor respeito e sem limites para dizer o que pensava, além de grande coragem para desafiar o poder estabelecido. Também eram tidos como personalidades de caráter forte e grande senso de moral. Ulysses Guimarães ficou conhecido como “Senhor Diretas”.

A campanha pelas diretas tomou força, e cidade após cidade o público reagia entusiasticamente, sempre acompanhado por correligionários da esquerda, em geral do PMDB, do PDT e do PT, como afirma Pilagallo (2006). Além da classe política, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) também apoiou o movimento, como o fez o jornal *Folha de São Paulo*. Importante participação também tiveram as personalidades públicas, como artistas e esportistas, além de pessoas ligadas ao entretenimento. Com isso, os comícios viraram grandes shows de artistas. O animador oficial dos comícios era o locutor esportivo Osmar Santos, àquele momento o maior



locutor do Brasil, com programas na rádio e na televisão. Junto com ele, de acordo com Skidmore (1988), normalmente estavam os artistas Fafá de Belém, Elba Ramalho e Chico Buarque, além do jogador de futebol Sócrates.

A Rede Globo, sempre apoiadora do regime, deu a entender que o comício enorme ocorrido na Praça da Sé era apenas um show no aniversário da cidade de São Paulo, como informa Globo (2004). Mais tarde teria que se render à força do movimento e passaria a noticiar os comícios em várias cidades no Brasil. Ainda segundo o autor, estima-se que cerca de 5 milhões de pessoas tenham saído às ruas para exigir o voto direto. A banda paulista Ultraje a Rigor captou o momento ao compor os versos *Mim é brasileiro / Mim gosta banana / Mas mim também quer votar / Mim também quer ser bacana* da música *Mim quer tocar*, lançada primeiramente em compacto em novembro de 1983, como veremos.

Pilagallo (2006), comenta que os articuladores do movimento sabiam que as chances da emenda passar eram exíguas. E, segundo o autor, qualquer brasileiro chegaria à mesma conclusão apenas olhando o contexto: a aprovação da emenda dependia do voto de dois terços de um Congresso majoritariamente situacionista. Então, naturalmente, trabalhava-se nos bastidores para a eleição via Colégio Eleitoral. Tancredo Neves trabalhou muito na campanha da emenda, mas declarava ser cético em relação a ela. No início da campanha chegou a referir-se a ela como desejável, mas lírica, pois mesmo se passasse na Câmara, seria barrada no Senado. Além disso, por sua personalidade moderada e com a confiança dos militares, Tancredo Neves era o candidato ideal da oposição para uma quase inevitável eleição indireta.

Com a aproximação da votação, o governo Figueiredo teve receio que os líderes das Diretas coagissem os legisladores por meio de maciças manifestações. Com esse pretexto, impôs Estado de Emergência na cidade de Brasília. Em resposta, os dirigentes da campanha pró-diretas convocaram o público para se dirigir ao Congresso e ficar buzinando com seus carros em volta do edifício. Neste momento aparece a figura do General Newton Cruz, que tentou conter o “buzinaço” no dia da votação colocando a cavalaria nas ruas. Como as pessoas não paravam de buzinar, o general, na frente das câmeras, passou a chicotear os carros de cima de seu cavalo. Skidmore (1988b) diz que Cruz foi uma “dádiva” para a oposição, já que a mídia flagrava um militar extremista que era, ao mesmo tempo, impotente e ridículo. Seabra (*apud* CARVALHO, 2011) informa que a canção *Proteção* da banda Plebe Rude foi feita neste exato momento. Na letra, a banda diz: *A PM na rua, a guarda nacional /*

*nosso medo suas armas, a coisa não tá mal / a instituição está aí para a nossa proteção / Para a sua proteção / Tanques lá fora, exército de plantão / apontados aqui pro interior / e tudo isso para sua proteção / pro governo poder se impor / (...) / Tropas de choque, PM's armados / mantêm o povo no seu lugar / Mas logo é preso, ideologias marcadas / se alguém quiser se rebelar / (...) / Armas polidas, os canos se esquentam / esperando a sua função / exército brabo e o governo lamenta / que o povo aprendeu a dizer não / Até quando o Brasil vai poder suportar? / Código penal não deixa o povo rebelar / Autarquia baseados em armas não dá*

Mesmo com a pressão da oposição para que a emenda fosse votada com televisionamento – que, segundo Pilagallo (2006), faria com que os indecisos se acovardassem e votassem pró-diretas – o governo não deixou as transmissões ocorrerem com vídeo. Foi, entretanto, transmitida pelo rádio. No dia 25 de abril de 1984, a emenda das Diretas não passou. Recebeu 298 votos a favor – 55 deles de deputados do PDS – mas faltaram ainda 22 para perfazer os dois terços exigidos pela constituição do período. Mesmo com a derrota, entretanto, havia um claro desejo da sociedade civil que não poderia mais ser ignorado.

Com a derrota das eleições diretas, cabia agora a disputa pelo colégio eleitoral. No governo, o PDS possuía, de acordo com Skidmore (1988a), três nomes possíveis: Aureliano Chaves, vice-presidente; Mário Andreazza, ministro do Interior e Paulo Maluf, que não participava do governo de Figueiredo, mas trabalhava muito para conseguir as graças do presidente. O autor diz que qualquer pessoa politicamente informada no Brasil odiava Paulo Maluf. Sempre acusado de corrupção, ele usou o mandato de governador do estado mais rico do Brasil para promover sua candidatura à presidência. Maluf era abertamente conservador, tendo renunciado ao governo de São Paulo em maio de 1982 para concorrer ao cargo de deputado federal nas eleições em novembro daquele ano. O político tinha grande eleitorado, obtendo o recorde brasileiro de 673.000 votantes, sendo acusado pelos seus adversários de compra de votos, além disso, era visto por grande parcela da classe política como ameaça à democracia emergente. Mesmo assim, tratou de, como deputado federal residente em Brasília, fortalecer ainda mais sua candidatura.

Com a disputa política ganhando contornos mais dramáticos, Figueiredo decidiu que não tentaria ditar o nome de quem lhe sucederia. Ao contrário, prometeu que esta escolha seria do partido, por meio de sua convenção. Maluf então adotou uma estratégia agressiva, que irritou os mais importantes nomes do PDS. O político

ganhou terreno porque Aureliano Chaves não podia fazer campanha graças à sua condição de vice-presidente, ao mesmo tempo que possuía uma equipe com muito mais recursos financeiros e humanos que a equipe de Mário Andreazza.

Irritado e desesperançoso, Aureliano Chaves, em julho, retirou sua candidatura, e junto com o também parlamentar Marco Maciel criou a Frente Liberal, cortando todos os laços com quem apoiava Maluf. Em agosto Maluf foi escolhido como candidato à presidência pela convenção de um partido que sequer formulara uma estratégia viável a longo prazo. Seu objetivo era apenas ganhar as eleições do ano seguinte.

O PMDB, por sua vez, demonstrava estar mais unificado em torno do nome de Tancredo Neves, na época governador de Minas Gerais. Cunha (2013) afirma que, aos 74 anos, ele era visto como uma espécie de pai que poderia unir o país. Ainda segundo a autora, o título de conciliador vem da sua ideia de que a conciliação não era mero oportunismo, e que ela se impunha pelo próprio tipo de evolução da sociedade brasileira. Além disso, acreditava que a estabilidade de uma sociedade livre, fundada na economia de mercado, depende fundamentalmente de um sistema partidário autônomo e definido em suas posições políticas. Em agosto foi escolhido como candidato pela convenção do PMDB.

Ao mesmo tempo que o espírito conciliador de Neves fazia com que ele se opusesse publicamente a processar militares ou policiais que participaram do regime, dava garantia aos militares de uma transição mais tranquila e sem retaliações. Ao mesmo tempo ganhava força graças à presença de Maluf, que irritou tantos parlamentares do PDS que boa parte da sua dissidência se aliou ao PMDB, criando a Aliança Democrática.

Na Aliança Democrática, o candidato a vice-presidente era José Sarney, antigo militante da UDN e posteriormente um eminente membro do PDS. Sarney, como conta Skidmore (1988a), era o protótipo do velho político brasileiro. Tinha sólida e inabalável base em seu estado natal, o Maranhão, então pôde se concentrar apenas na política nacional. As razões da sua escolha como vice foram não somente o fato de ser dissidente do PDS, mas também por ser nordestino, o que desviaria muitos votos de Maluf.

A campanha foi extremamente fácil para Neves e Sarney. Além do ímpeto e do carisma naturais de Tancredo Neves, sua personalidade parecia se encaixar com os anseios da população brasileira. Em outubro, uma pesquisa de rua apontava Tancredo

com 69,5% de apoio popular contra apenas 18,7% de Maluf. Apesar de não haver voto direto, estes números mostravam a opinião pública e pressionavam os votantes. A mídia também não se absteve de suas preferências. Enquanto Maluf aparecia nos jornais e nas televisões como figura autoritária e sinistra, a Rede Globo, maior empresa de comunicação do país era claramente apoiadora da candidatura de Neves.

Em 15 de janeiro de 1985, o Colégio Eleitoral elegeu Tancredo Neves e José Sarney com 480 votos em um total de 686. Segundo Skidmore (1988a), Maluf recebeu apenas 180 votos. Houve também 17 abstenções e 9 ausências.

Com a certeza de entregar o poder de volta aos civis com garantia de que não haveria revanchismo, os militares também comemoraram a vitória de Tancredo. Ou pelo menos não a viram como uma ameaça. Pilagallo (2006) informa que, como presidente eleito, Tancredo Neves decidiu viajar e estreitar laços com determinados países. Em 15 dias esteve em 7 nações diferentes, sendo o ápice desta jornada o encontro com Ronald Reagan, na época presidente dos EUA. Tancredo Neves fazia de tudo para mostrar sua exuberância física, insistindo em cumprir uma agenda exaustiva e fazer todos os contatos políticos necessários.

Uma semana antes da posse, Neves voltou ao Brasil e não se sentia bem. Skidmore (1988a) diz que o presidente eleito ocultava um grave problema intestinal com que vinha lutando há meses. Sendo tratado com pesados antibióticos, Neves se recusava a fazer um exame geral de saúde, imaginando que, se não estivesse bem fisicamente para assumir o planalto, o governo Figueiredo talvez se valesse desse pretexto para não passar o poder a José Sarney.

Ele conseguiu seu intento, mas na véspera da posse não aguentou e teve que ser internado às pressas no Hospital de Base de Brasília, para se submeter a uma cirurgia de emergência. Esperava-se que ele voltasse à ativa em uma semana, mas seu quadro, segundo Pilagallo (2006), deteriorou-se muito rapidamente.

Enquanto isso, os esquerdistas do PMDB afirmavam que, na falta de Tancredo Neves, o sucessor legal era Ulysses Guimarães, contrariando o que a Carta Magna dizia. Guimarães, porém, insistiu para que Sarney assumisse como “presidente em exercício”, já que os médicos de Tancredo Neves previam que ele estaria bom em duas semanas.

Skidmore (1988a) nos conta que a situação de Sarney já era difícil, mas piorou quando o presidente Figueiredo recusou-se a participar da transmissão de poder por considerar Sarney um traidor do PDS. Para Figueiredo, Ulysses Guimarães era um

adversário digno. José Sarney não. Quando Sarney entrou no planalto, Figueiredo saiu pela porta lateral.

## 1.2 Governo Sarney e a crise da economia

Empossado, Sarney se viu aquém das expectativas dos brasileiros, além da incerteza acerca de seus poderes. Um de seus primeiros atos foi instituir, a partir de novembro do ano seguinte, a Assembleia Nacional Constituinte, coincidindo com as eleições legislativas e para governadores. Assim, o Congresso eleito formaria a nova constituição. Além disso, reconhecendo-se como governo provisório, anunciou que não faria uso de recursos autoritários nem de decretos-lei. Entretanto, parcelas da sociedade já indicavam sua desconfiança e descrédito no momento político vivido. Prova disso é a letra da canção *Declare Guerra*, da banda Barão Vermelho, composta e lançada em 1985, que diz *E pra te arrasar / Quem te governa não presta / Declare guerra aos que fingem te amar / A vida anda ruim na aldeia / Chega de passar a mão na cabeça / De quem te sacaneia*. É interessante perceber, do ponto de vista musical, que a frase *quem te governa não presta* é cantada em um momento em que todos os demais instrumentos param, deixando o vocal sozinho, evidenciando ainda mais a frase contundente da banda.

Alheio às canções do rock, o ministério foi composto por aqueles escolhidos por Tancredo Neves, inclusive seu sobrinho, Francisco Neves Dornelles, para a pasta da Fazenda. Excetuando-se algumas medidas importantes como o fim da censura política e a anistia aos dirigentes sindicais, o governo Sarney estava virtualmente paralisado, acompanhando severamente os boletins médicos sobre a doença do “real” presidente, já que sua doença prolongava-se e os brasileiros pareciam cada vez mais preocupados. É importante lembrar, em conjunto com Pilagallo (2006), que importantes cargos dos escalões inferiores do poder estavam vagos, esperando pela recuperação de Neves, que era famoso por esconder suas cartas políticas, confiando apenas a si próprio o nome e as barganhas prometidas para o novo governo. O governo Sarney se mantinha atento e muito forte graças à percepção de praticamente toda a sociedade brasileira de que o Brasil precisava continuar sua transição para a democracia.

O inevitável, então, ocorreu. Dia 21 de abril de 1985, o presidente eleito, sem ter assumido o cargo, Tancredo Neves foi dado como morto.

A comoção nacional pela morte de Tancredo Neves tornava ainda mais difícil a tarefa de José Sarney. Ele não estava preparado para ser presidente, muito menos para substituir alguém considerado insubstituível por toda uma nação. Sem legitimidade, Sarney se viu obrigado a cumprir de imediato promessas que Neves provavelmente teria deixado para mais tarde.

Em seu primeiro discurso nacional, Sarney foi cauteloso. Entretanto, por não possuir a força política de Tancredo, Skidmore (1988a) diz que uma de suas primeiras medidas, no início de maio, foi uma série de leis visando a restauração de instituições políticas democráticas. Uma das principais foi o restabelecimento das eleições presidenciais diretas, eliminando o Colégio Eleitoral. Assim, as eleições municipais que escolheriam os prefeitos de 201 cidades, inclusive as 25 capitais, foram marcadas para 15 de novembro de 1985, sendo a posse fixada para 1 de janeiro de 1986.

Inúmeros candidatos disputaram o pleito, em todo o território nacional. A competição parecia tão caótica, com tantas pessoas buscando a vaga, que até o principal personagem de Angeli, Bob Cuspe, se inscreveu para concorrer à prefeitura, como vemos na imagem abaixo.



Figura 4. Bob Cuspe para prefeito.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p.5

Com partidos políticos fracos e personalidades fortes, as eleições transcorreram pacificamente, tendo o PMDB ganhado 19 das 25 capitais e outras 110 cidades. Ainda assim, perdeu quatro das mais importantes: São Paulo, onde Jânio Quadros ganhou de Fernando Henrique Cardoso; Rio de Janeiro, onde Roberto Saturnino foi vencedor; Porto Alegre, com a vitória de Alceu Collares; e Recife, onde Jarbas Vasconcellos sagrou-se vitorioso. O PT, recusando-se a fazer coligações, conseguiu a prefeitura de Fortaleza.

Outro problema muito sério a ser enfrentado era a inflação de mais de 300% ao ano herdada do governo Figueiredo. Pilagallo (2006) diz que a primeira decisão de Sarney foi cortar despesas, e Francisco Dornelles anunciou um corte de 10% nos gastos públicos, além de outras medidas recessivas. Esta forma de conter a inflação, como sugere Leitão (2010), é ortodoxa, conservadora, e parte da premissa de que a principal causa da inflação é o déficit público, ou seja, a impressão de mais moeda para financiar as contas públicas.

No Brasil havia, ainda segundo a autora, algo chamado conta-movimento. Por ela, o Banco do Brasil trabalhava sem sistema de consolidação, ou seja, as contas não fechavam durante o dia e o Banco do Brasil mandava o Banco Central imprimir mais moeda para tapar o rombo diário. Graças a este recurso, o maior banco do país poderia ter a administração descuidada que tivesse, pois sempre haveria moeda para sustentar as extravagâncias governamentais. Essa conta sem lastro ajudou sobremaneira a criação e permanência da inflação brasileira.

Outro problema econômico, apontado por Skidmore (1988a) era a dívida externa. No momento da posse de Sarney, era a maior dívida do mundo, e a imprensa europeia e norte-americana constantemente advertiam que uma inadimplência mexicana ou brasileira poderia desencadear o colapso do sistema bancário mundial. Os economistas afirmam que, em países em desenvolvimento, existe uma prática de políticas desprovidas de solidez financeira, e que a classe política procura atender às necessidades imediatas da população, favorecendo o consumo e não os investimentos, prejudicando assim o desenvolvimento futuro.

Mesmo tendo inflação no período militar, o país apresentava taxas de crescimento anuais em torno de 9%, neutralizando a inflação e promovendo o crescimento. O problema é que, quando ela chega aos três dígitos sérias distorções começam a ocorrer, como o poder de compra dos salários, que, em seis meses entre um reajuste e outro, é muito penalizado, chegando no final dos seis meses a comprar metade do que conseguia no início do reajuste. Isso causava perdas reais para os trabalhadores.

Antes de assumir a presidência, Tancredo Neves e Francisco Dornelles já haviam colocado a inflação como problema número um a ser enfrentado. Quando Dornelles tentou conter a inflação e não conseguiu com os meios ortodoxos, pediu demissão. Neste período, Léo Jaime, com muita irreverência e duplo sentido, compôs



e lançou a canção *O Regime*, onde canta: *a barriga cresce junto com a inflação / O problema é o regime / Que não dá satisfação*.

Em agosto de 1985 Dilson Funaro assume como novo Ministro da Fazenda, e junto com o Ministro do Planejamento, João Sayad, começaram a tentar elaborar uma nova estratégia macroeconômica. Um sinal otimista era que o governo Sarney herdara de Figueiredo uma economia de franca aceleração. O PIB de 1985 subiu 8,3% tornando o Brasil o país com o crescimento mais alto do mundo naquele ano. O problema é que este boom também gerava inflação.

A partir de novembro de 1985, o governo mudou o instrumento de avaliação da inflação, criando um novo índice, o Índice de Preços ao Consumidor (IPC), que substituiu o Índice Geral de Preços (IGP). Com isso conseguia-se maquiar melhor os dados estatísticos e gerar novas e melhores taxas de inflação. Para exemplificar, Leitão (2010) diz que a inflação de janeiro de 1986 foi de 16,2% ao mês, e que combinada com os dois meses anteriores resultava em 360% ao ano. Isso pelo IPC, pois se fosse utilizado o índice anterior, o IGP, este número chegaria a 454%. Esta diferença nos índices, muito salientada nos jornais, despertou naturalmente a desconfiança pública em relação aos dados emitidos pelo governo.

A popularidade do presidente José Sarney caía na mesma medida que a inflação subia. O bolso do brasileiro parecia ser a melhor medida de rejeição ou apoio ao governo. Skidmore (1988a) diz que a imprensa clamava de forma unânime por mais rigorosas medidas contra a inflação, e até a reforma ministerial foi esquecida.

Diante de tal clamor, o ministro Dilson Funaro ofereceu a Sarney um plano de “choque heterodoxo” para parar com a inflação. Este era o plano Larida, criado em 1983. O plano de Resende e Arida era uma ótima forma de estancar a inflação, entretanto, como comenta Leitão (2010), exigiria tempo. O projeto, como já vimos, era criar uma moeda virtual indexada e fazer uma lenta conversão, com a convivência – durante determinado tempo – das duas moedas na economia. Sarney e seus correligionários, porém, não tinham esse tempo e também achavam aquilo complicado demais, principalmente em um momento de tamanha fragilidade política. A inflação já batia os 360% ao ano e continuava aumentando. Segundo Pilagallo (2006), em janeiro a projeção anual estava em 500%. Assim, mesmo sem ter o plano completamente formado, Sarney anunciou a data para seus técnicos: 28 de fevereiro de 1986.

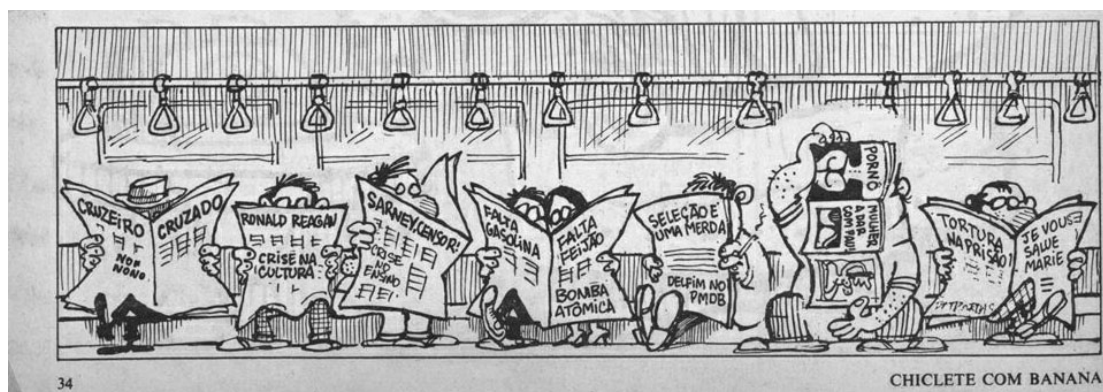
Até a última hora, decisões importantes ainda não tinham sido tomadas. Foi apenas na reta final que o pacote tomou forma definitiva, em uma tentativa de fazer o que os economistas apontavam como o correto mas também tendo um aproveitamento político com viés muito calcado no populismo. Entre as características populistas que mais incomodavam os economistas estavam o abono salarial e o congelamento de preços por tempo indeterminado. Estas características e algumas outras demandadas diretamente da presidência – políticas e não técnicas - levaram à derrocada do plano, como veremos.

Skidmore (1988a) enumera as principais características do plano: o moeda Cruzeiro seria substituída, na proporção de 1000 para 1 por outra moeda, o Cruzado; A indexação seria abolida; os preços seriam congelados por tempo indeterminado; o salário mínimo seria reajustado pelo seu valor médio nos últimos seis meses, mais um abono de 8% e os reajustes posteriores seriam automáticos sempre que a inflação chegasse aos 20%, ou seja, um gatilho salarial; os trabalhadores teriam liberdade de negociar com seus empregadores aumentos adicionais de salário; criação do seguro-desemprego; mudança na política cambial: a partir desse momento o Banco Central decidiria quando e quanto desvalorizar a moeda.

De acordo com Cardoso (*apud* Stefanelli, 2002), o plano era tão secreto que nem ele, líder do governo na Câmara sabia da sua existência até a data de 28 de fevereiro, quando Sarney anunciou em cadeia nacional o plano, descrevendo a inflação como “inimigo público número 1” do povo brasileiro e convocando todos as pessoas a se unirem em uma guerra de vida ou morte contra ela. Além disso, convidou os cidadãos a se tornarem fiscais dos preços congelados, impedindo que inescrupulosos comerciantes aumentassem os preços dos bens e serviços.

O anúncio do plano foi tão geral que levou Angeli a colocá-lo na manchete do primeiro jornal lido por um passageiro do metrô na tira de Bibelô a seguir, em conjunto com outras notícias do período, principalmente a censura ao filme *Je vous salue, Marie*, de Godard, censurado por mostrar uma visão de Maria, mãe de Jesus, contemporânea e também denunciado pela banda Paralamas do Sucesso, na canção *Selvagem*, com os versos *e a liberdade cai por terra / Aos pés de um filme de Godard*, lançada em 1986. Interessante perceber que para Angeli o plano econômico, apesar de

estar em primeiro plano, teria tanta repercussão quanto a censura.



**Figura 5.** No metrô.

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 4. São Paulo: Circo, 1986. p.34

Além disso, todas as demais notícias eram interessantes para o autor da tira naquele momento, e encontravam eco na sociedade do Brasil, como o medo da Guerra Fria e consequente aniquilação nuclear, a crise na cultura brasileira, naquele momento contando com pouquíssimo apoio governamental, o problema crônico da falta de qualidade no ensino brasileiro, a escassez de produtos de consumo, tais como alimentos e gasolina, o denunciamento das torturas nas prisões federais, a troca de partidos pelos políticos, explicitada pela notícia de Delfim Netto indo para o rival PMDB e também notícia sobre a seleção brasileira, na época desacreditada graças ao fracasso da copa de 1982.

O mais importante, porém, era o pacote econômico, e o plano obteve apoio imediato de uma população machucada pela inflação. Pilagallo (2006) conta que donas de casa viraram “fiscais do Sarney”, denunciando remarcações de preços, e a inflação diminuiu na mesma proporção que aumentou a popularidade do presidente. Sardenberg (*apud* Stefanelli, 2002) diz que nunca o país viu um presidente com tamanha popularidade. Em algumas pesquisas o presidente tinha mais de 90% de apoio popular. Índice nunca mais alcançado por nenhum outro estadista. Como o plano agregava também uma certa ambição progressista e de justiça social e redistribuição de renda, Skidmore (1988a) diz que Sarney e Funaro viraram heróis nacionais.

Na primeira medição pós-plano, a inflação estava controlada em cerca de 3,38%, entre março e maio de 1986. Os preços não aumentavam e quando algum comerciante tentava fazê-lo, logo era barrado pelos autoproclamados fiscais do presidente. Isso gerava alguns problemas, como o fato do órgão controlador de

preços, SUNAB, não poder atender a demanda de tantas queixas. Leitão (2010) comenta que em alguns casos pessoas comuns instituídas do suposto poder delegado por Sarney fecharam as portas de alguns estabelecimentos à força. Os consumidores estavam maravilhados com sua capacidade de compra, e seu comportamento mudou, aumentando o consumo exageradamente no país. Naquele momento era social e politicamente impossível ir contra o Plano Cruzado.

Com os preços congelados e aumento real dos salários, Skidmore (1988a) diz que houve uma orgia de compras. Isso porque as pessoas, não acostumadas à falta de inflação, imaginavam que deveriam comprar os produtos e estocá-los, enquanto o preço ainda estava barato. Com isso os produtos, de forma geral, começaram a sumir das prateleiras. Leitão (2010) sugere que, em parte, isso ocorreu porque a economia era muito cartelizada, e a maioria dos produtos era controlada por dois ou três fabricantes, sendo comum também o monopólio privado.

Como as pessoas compravam tudo o que viam pela frente a fim de estocar ou de aproveitar, os produtos começaram a faltar, pois não havia produção suficiente no país para tamanha demanda. Até o índice de preços começou a ficar falho, porque alguns produtos simplesmente não eram encontrados nos supermercados. Com isso veio o ágio. Produtores deixavam os produtos acabarem e não repunham nos mercados. Quem quisesse comprá-los teria que pagar uma taxa a mais. Mesmo sendo ilegal, as pessoas se sujeitavam a esta prática, pois os produtos que faltavam não eram apenas os supérfluos. Eram gêneros de primeira necessidade, como carne, leite ou ovos. Leitão (2010) diz que Pesquisadores da Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (FIPE) visitaram em julho 23 açougues e só encontraram carne em seis deles.

O governo então decidiu importar. Mas esta ideia revelou-se muito complexa com a burocracia brasileira. Graves erros foram cometidos: primeiramente importar artigos que não eram de primeira necessidade, como queijos finos e vinhos; depois, decidiram importar milho da Argentina, mas este vinha de trem e as bitolas diferentes impediu o avanço dos vagões, fazendo com que a carga apodrecesse antes de chegar ao supermercados; a carne comprada da Europa estava com prazo de validade vencido, e a carne especialmente da Itália estava com suspeita de febre aftosa; o leite, russo, tinha suspeita de contaminação radioativa por conta do acidente nuclear de Chernobyl; os peixes comprados não eram conhecidos dos brasileiros, e eram rejeitados, além de fazerem uma compra de bacalhau tão grande que elevou o preço

internacional do produto. Ao fim e ao cabo, muito desperdício de dinheiro e pouca solução. Os brasileiros continuavam vivendo em filas. Talvez a canção rock que mais explicita este momento da sociedade brasileira seja *Perplexo*, da banda carioca Paralamas do Sucesso. Além do título da canção que faz alusão ao momento histórico, temos versos como *Desempregado, despejado, sem ter onde cair morto / Endividado sem ter mais com que pagar / Nesse país, nesse país, nesse país / Que alguém te disse que era nosso / Há, há, há / Mandaram avisar / Que agora tudo mudou / Eu quis acreditar / Outra mudança chegou / Fim da censura, do dinheiro, muda nome, corta zero / Entra na fila de outra fila pra pagar.*

O governo, então, decide tentar amenizar a situação. Os produtores de leite, por exemplo, reduziram sua oferta porque a atividade não dava mais lucro. Vários produtores simplesmente fecharam suas portas. O governo os subsidiou com 30%, assim como decretou um empréstimo compulsório sobre a venda de veículos e sobre gasolina e álcool, aumentando o custo de vida.

Além disso, como informa Skidmore (1988a), em junho os empréstimos a longo prazo ainda não haviam recomeçado. Como a indexação foi extinta, o empréstador ficou sem proteção, o que fez com que ele reduzisse a concessão de empréstimos necessários para financiar os investimentos e, conseqüentemente, o crescimento econômico. Além disso, graças à incerteza no mercado financeiro, o ágio do dólar paralelo disparou. Neste mesmo mês a moeda norte-americana era vendida no câmbio paralelo 52% mais cara do que o oficial. Ao final do Plano Cruzado, a banda Camisa de Vênus criou a canção *País do Futuro*, lançada apenas em 1987, e que continha versos que demonstravam como enxergavam a situação naquele momento econômico do país. Alguns de seus versos eram *Aqui não tem problema, só se você quiser / Este é o país do futuro, tenha esperança e fé / (...) / Vai ficar tudo bem, acredite em mim, meu filho / A gente aumenta o seu salário, dispara o gatilho / Aí, pra que você não reclame, e também pra que não esqueça / Dispararam o tal do gatilho, em cima da sua cabeça / Nós vamos outra vez, pro fundo do buraco.*

Pilagallo (2006) diz que os economistas advertiram Sarney para a gravidade da situação e sugeriram uma correção de rumo, adotando medidas para refrear o consumo. Sarney, porém, não queria colocar em risco sua popularidade e a do governo em um momento tão próximo das eleições, que seriam realizadas em novembro. Nestas eleições o eleitor conhecia muito de seus candidatos a partir do Horário Eleitoral Gratuito, peças publicitárias de partidos e candidatos que eram

veiculadas diariamente em todos os canais de televisão e rádio simultaneamente, não deixando opção de programação para os espectadores. Como eram muitos os candidatos, vários deles tentavam um lugar ao sol utilizando-se de expedientes estranhos a políticos ou à televisão. Além dos programas bem feitos, com candidatos preparados para a televisão, havia também os mal feitos, programas cujos candidatos não sabiam falar em frente à câmera, não conseguiam explicar suas propostas, tinham dificuldades de roteiro e vários deles careciam seriamente de orçamento. Além disso, alguns candidatos recorriam à bizarrice como forma de chamar a atenção do eleitorado, com propostas absurdas, temas estranhos à política, depoimento da família ou de artistas e até mesmo vestimentas chamativas. Para criticar candidatos, partidos e programas de governo, Angeli fez a seguinte história em quadrinhos:

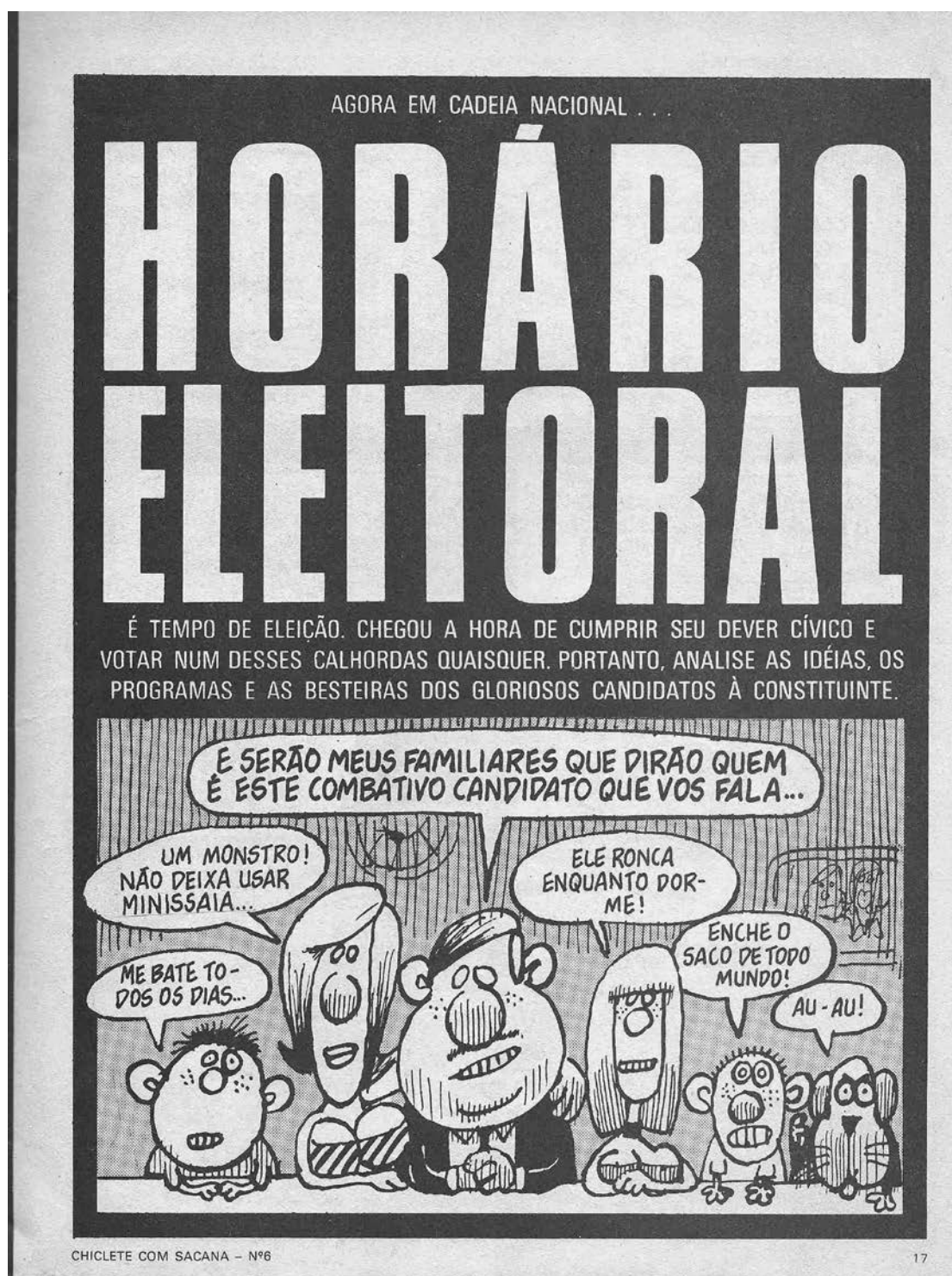


Figura 6. Horário Eleitoral Gratuito (1).

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p.17



Figura 7. Horário Eleitoral Gratuito (2).

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p.18





Figura 8. Horário Eleitoral Gratuito (3).

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p.19

Esta história em quadrinhos mostra a descrença nos partidos políticos do período e até mesmo um descrédito em relação à própria democracia. Souza (1988) explica que sob o ponto de vista dos políticos, a Nova República não era tão diferente do governo militar, principalmente porque as pessoas, os políticos, eram os mesmos.

Os militares brasileiros saíram dos quartéis e foram para o congresso. Daí a piada em relação à austeridade e hipocrisia do primeiro candidato. O segundo candidato é uma caricatura dos candidatos que prometiam, àquela altura, medidas inalcançáveis. Ao mesmo tempo, é uma indicação da indignação de certa parcela da sociedade em relação a Paulo Maluf. A radicalização de alguns partidos e sua forma de se apresentar ao público foi criticada no terceiro quadrinho. No quarto quadrinho, Angeli critica a corrupção e a facilidade que os políticos têm de desviar verbas governamentais. O próximo quadrinho fala sobre os partidos minúsculos, deixando claro que estes não têm condições de lutar por vagas no congresso e no senado.

Na página seguinte, Angeli mostra o candidato que não tem suporte político, mas diz ao povo que vai fazer mudanças sociais na base da malandragem, eticamente condenável. A bancada cristã está representada no sétimo quadrinho. Usualmente estes eleitores votam em candidatos que professam a mesma fé, independente de sua plataforma governamental. Novamente a hipocrisia é atacada no oitavo quadrinho, onde o personagem diz-se o bastião da moralidade e, contraditoriamente, tem um caso com sua secretária há anos. O próximo candidato reflete a visão de muitas pessoas em relação à política como um todo, ou seja, que os políticos estão lá para governar em benefício próprio, ignorando o povo e até mesmo seus eleitores.

Por último, a força da mídia se mostra. O candidato não coube no horário eleitoral porque havia personalidades demais em seu programa. Souza (1988) diz que boa parte do imaginário acerca da política e dos políticos foi construído pelos meios de comunicação, e que a desconfiança arraigada em relação a estes atores acabou por forjar uma descrença generalizada sobre a classe política no país. A autora continua explicando que, naquele momento, pela primeira vez se votaria sem o jugo militar, a própria percepção do processo político por parte da sociedade brasileira era fugidia. O pleito eleitoral realizar-se-ia com uma sociedade ainda pouco amadurecida neste sentido.

Com o congelamento de preços mantido, a população compareceu às urnas achando o presidente o salvador da pátria. Foi a maior vitória do PMDB em todos os seus anos de história. O partido ganhou em todos os Estados do Brasil menos Sergipe e obteve grande maioria tanto na Câmara quanto no Senado, dominando um Congresso que iria escrever a nova Constituição Federal, ainda que, como informa Souza (1988), a maioria dos votantes fossem oriundos do Arena.

No dia seguinte às eleições veio o Plano Cruzado II, elaborado pelo assessor de Funaro, João Manoel Cardoso de Melo, daí o apelido do plano no interior do governo: Manoelaço.

Com este novo plano, acabava o congelamento de preços, os alugueis estavam liberados do controle do governo, aumentavam os impostos sobre bebidas e cigarros, as tarifas de serviços públicos e aumentava a carga fiscal. O plano pretendia controlar o déficit fiscal e aumentar a receita tributária. Dória (2012) diz que no dia seguinte ao plano a gasolina aumentou 60%, energia e telecomunicações aumentaram 120%, as bebidas 100%, os automóveis 80% e cigarros 100%. O povo, entretanto, não estava esperando tamanho aumento e tampouco esperavam que fosse feito dessa forma, como uma manobra eleitoreira. No dia 21 de novembro de 1986 houve manifestações em Brasília, episódio que ficou conhecido como Badernaço. No dia 27 houve saques, incêndios e depredações. Além disso, o que o governo não previu foi que as pessoas ainda persistiam com sua memória inflacionária e, ao liberar os preços, alimentou novamente o desejo dos produtores e vendedores de aumentar seus preços, gerando mais inflação. Leitão (2010) informa que a inflação foi de 3% em novembro, 7% em dezembro e 16% em janeiro de 1987. Neste momento, a banda paulista Titãs cria sua canção *Desordem*, que retrata o momento com os versos *A multidão enfurecida / Queimou os carros da polícia. / Os preços fogem do controle, / Mas que loucura esta nação! / Não é tentar o suicídio / Querer andar na contramão? / (...) / Mas o que é criar desordem, / Quem é que diz o que é ou não? / São sempre os mesmos governantes, / Os mesmos que lucraram antes. / Os sindicatos fazem greve / Porque ninguém é consultado, / Pois tudo tem que virar óleo / Pra por na máquina do estado.*

Em fevereiro de 1987, depois de ficar claro que o Plano Cruzado II já estava fracassando, Dilson Funaro decide aplicar a moratória nos bancos credores e parar de pagar os juros da dívida externa. Isso, para Sardenberg (*apud* Stefanelli 2002), não foi moratória. Foi um calote. Por mais que Sarney, em rede televisiva para todo país, tenha dito que era uma questão de soberania nacional, na verdade era simplesmente o fato de o país não ter mais como pagar suas dívidas. Assim, Sarney simplesmente avisou que não iria pagar. Pilagallo (2006) resume a questão dizendo que Sarney fez a moratória parecer um enfrentamento, porém ela não era uma opção. A moratória era falta de opção. O discurso à nação, em cadeia nacional, não passou incólume pelo traço de Angeli, que colocou Sarney mais de uma vez como um indivíduo que não sabia exatamente o que fazer.



**Figura 9. Pronunciamento à nação.**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 13. São Paulo: Circo, 1988. p.4

Leitão (2010) explica que o consumo exacerbado do país tinha provocado déficits comerciais crescentes. As reservas cambiais se extinguíram. Havia um volume oficial de 2,3 bilhões de dólares apenas e nem tudo tinha liquidez. A moratória foi apontada pela autora como golpe de marketing, porque na verdade o país não tinha dólares nem para pagar as importações essenciais. E a economia colapsou-se. Os preços subiam absurdamente, a produção estava desorganizada, porque não sabia o real estado financeiro de seus possíveis compradores, as reservas estavam esgotadas e não havia dinheiro para importar matérias-primas. Dilson Funaro foi demitido em maio de 1987.

Ulysses Guimarães, então presidente do PMDB e da Câmara, fez uma intervenção direta e colocou Luiz Carlos Bresser Pereira como Ministro da Fazenda, que contava em seu currículo o fato de ser ligado ao PMDB paulista, garantindo apoio da bancada do maior partido do país. Tinha sido presidente do Banco do Estado de São Paulo (Banespa) no governo Franco Montoro em 1983 e era um nome de

reconhecida qualidade técnica. Para trabalhar consigo, trouxe um dos criadores do Larida, Chico Lopes. Os desafios de Bresser não eram pequenos. Cabia a ele como Ministro da Fazenda reorganizar a economia, tirar o Brasil da incômoda posição referente à moratória, começar nova negociação relativa à dívida externa e ainda tentar outro plano de estabilização.

O Plano Bresser foi anunciado dia 12 de junho. O próprio Bresser (*apud* Stefanelli, 2002) explicou que era um plano transitório. Primeiro haveria um plano de contenção para depois de alguns meses conseguir fazer um real plano econômico que levasse o país novamente ao crescimento. Neste plano, instituiu-se novo congelamento de preços e salários, desta vez, por apenas 90 dias. Além disso, criou-se a Unidade de Referência de Preços (URP), para servir como referência monetária para reajuste de preços e salários.

Outras medidas foram o aumento dos tributos, a eliminação de alguns subsídios, como os do trigo, adiamento de algumas obras de grande porte, como a Ferrovia Norte-Sul e o polo petroquímico do Rio de Janeiro. Também desativou-se o gatilho salarial e foram retomadas as negociações com o FMI, suspendendo a moratória.

O problema, ainda segundo Bresser (*apud* Stefanelli, 2002), é que ele perdeu o apoio político para fazer o segundo e “real” plano. Leitão (2010) diz que na vida dos brasileiros o que ocorreu foi uma redução dos salários, revoltando os assalariados.

O plano teve vida curta, pois três meses depois a inflação já estava em dois dígitos novamente. Um dos principais fatores do fracasso foi a postura dos empresários, que como estavam assustados ainda com as perdas oriundas do Plano Cruzado, imaginaram que poderia haver um congelamento de preços e ato contínuo decidiram remarcar preventivamente seus preços para níveis muito maiores dos que aqueles anteriores ao plano.

Bresser Pereira não se manteve no cargo para o ano seguinte. Foi demitido em 21 de dezembro de 1987. O secretário-geral do ministério, Maílson da Nóbrega, foi escolhido como interino.

Além da parte econômica, 1987 foi o ano em que o Brasil viveu a Constituinte. Com uma população que passou 20 anos sob o jugo militar, tudo agora parecia possível. O Brasil julgava que todo o mal era fruto do trabalho que os militares haviam feito no governo. Portanto, agora bastava vontade política para incluir na constituição tudo aquilo que os brasileiros precisavam. Mas o jogo político

não é tão simplista, e o povo também não o é, então várias forças políticas jogavam para tentar criar uma carta-magna que acolhesse os desejos do povo. Mas também os desejos individuais de cada área ou grupo político. Além disso, de acordo com Sola (1995), na Constituição havia sucessivas oportunidades de alteração das regras do jogo, caso necessário fosse, além de postergar uma série de decisões para depois da promulgação. Para ironizar os deputados e senadores envolvidos no processo da nova constituição, Angeli criou a página abaixo, que satiriza o estereótipo do político ao mesmo tempo que mordazmente conduz o leitor a imaginar o que estas pessoas fazem no suposto exercício de seus deveres. A descrença com a democracia é aqui explicitada, tal qual anunciada por Souza (1988). Políticos aos olhos da população não trabalham ou, se trabalham, o fazem em benefício próprio, nunca a favor da população que o elegeu. Os políticos são, como coloca a autora, desqualificados pela população, bem como todo o processo da construção da nova Carta Magna brasileira.



Figura 10. Balanço dos constituintes.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 11. São Paulo: Circo, 1987. p.23

Além de Angeli, outras críticas foram feitas à constituinte. A mais satírica e contundente veio da banda Ultraje à Rigor, que em seu disco *Crescendo* colocou a música *A Constituinte*, “composta” em 1987 e lançada em 1989, e que revela a canção infantil *Atirei o pau no gato*, deixando claro que não levavam, assim como boa parte da sociedade, a constituinte e seus parlamentares a sério.

A constituição de 1988, promulgada em 5 de outubro, introduziu três inovações institucionais que promoveram drástica mudança do regime fiscal prevalecente. Ainda de acordo com Sola (1995), essas mudanças foram: Subdivisão do Orçamento Geral da União (OGU); reforma tributária através da qual institucionalizavam-se a descentralização dos recursos da União em prol de estados e municípios, controles mais democráticos sobre o Executivo na formação do OGU; e a ampliação das receitas destinadas ao Orçamento de Seguridade Social proporcionalmente canalizável para o Orçamento Fiscal.

Com essas mudanças, avançava-se em três direções. Primeiramente a uma maior transparência e melhores condições de “controle horizontal”, desfazendo uma das maiores caixas pretas do regime militar. Além disso, acelerava a descentralização e a redistribuição de recursos para os Estados e Municípios. Tudo isso e mais uma tentativa de reparação da dívida social, onde os constituintes decidiram “passar o país a limpo” no que tangia à melhoria da qualidade de vida da população.

Associada à Constituição havia a Reforma Fiscal, cujos resultados foram dúbios: ao mesmo tempo que restringia o espaço de manobra das elites para a solução da crise fiscal estatal, contribuía para democratizar este Estado, endossando os novos critérios de legitimidade que surgiam com a transição democrática. A Reforma Fiscal colocada pela Constituição de 1988 reforçou ainda mais a dependência do Estado ao mercado financeiro doméstico, o que aumentou sobremaneira a dívida pública já que este era o mecanismo privilegiado de financiamento de seus gastos.

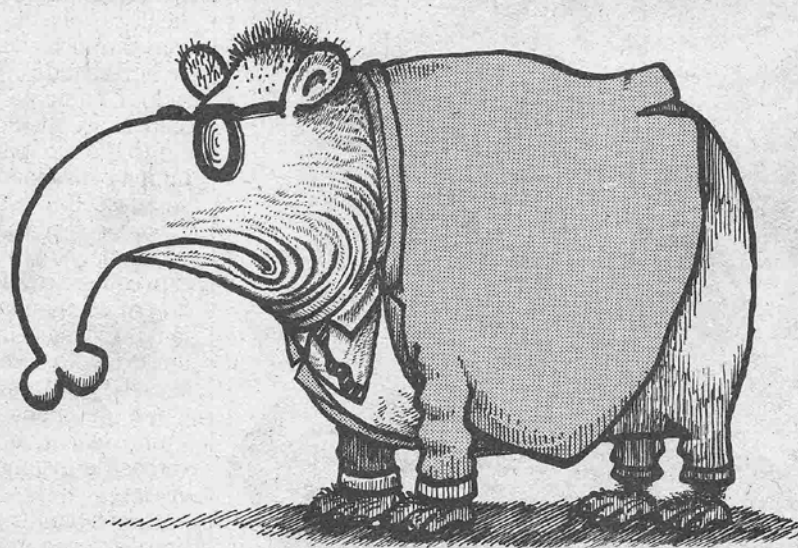
Os parlamentares que criaram o texto da Constituição optaram, de acordo com Pilagallo (2006), por fazer um texto minucioso, detalhando direitos e deveres dos cidadãos, das empresas e do governo. Como foi produto de concessões a segmentos da sociedade com interesses conflitantes, a Carta Magna do país foi criticada por muitos, inclusive os lados radicais. Angeli não se eximiu das críticas e criou a sua versão do político brasileiro. Com a cara do animal semelhante à caricatura de Paulo Maluf, o artista criou a seguinte página:



## CIDADÃOS E CIDADÃS:

Nós, do CHICLETE COM BANANA, depois de assistirmos, ao longo de vinte anos, a atuação dos políticos debaixo da mais ferrenha ditadura; depois de presenciarmos as mirabolantes mutações dos partidos políticos; depois de acompanharmos os discursos pelas Diretas, Já; depois de vermos Tancredo no Colégio Eleitoral e José Sarney na presidência e depois de elegermos nossos representantes para a Assembléia Nacional Constituinte, acreditando numa proposta de transição, achamos que temos o know-how suficiente para afirmar categoricamente que . . .

**TODO POLÍTICO  
BRASILEIRO É UMA VERDADEIRA  
ANTA!**



**Figura 11. Político anta.**

**Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 11. São Paulo: Circo, 1987. p.5**

Com esta página Angeli deixa claro seu desencanto com a proposta de transição da política brasileira, e mesmo com a própria constituição que estava sendo forjada naquele momento.



Sola (1995) diz que a constituição foi uma conquista ambígua, sendo obstáculo para diversas manobras governamentais de combate à inflação por um lado, e promovendo conquistas sociais inéditas na história brasileira por outro lado.

Uma das questões que ficou evidenciada no período, como lembra Pilagallo (2006), foi a questão do tempo de permanência do Presidente da República. A Constituição anterior previa um mandato de seis anos. A nova, iria prever apenas quatro. Assim, desejoso de continuar no poder, José Sarney promoveu grande campanha para ficar cinco anos no poder. Durante esta campanha fez inúmeros favores políticos a parlamentares, tendo promovido inclusive a maior quantidade de concessões de rádio e televisão já vistas no país. Conseguiu, assim, permanecer por cinco anos no poder, e esta disputa acabou por gerar uma charge interessante feita por Angeli para a edição 17 da *Chiclete com Banana*, que chegou às bancas no início de 1989. Nela vemos o presidente como motoqueiro disposto a sair dirigindo pelo país, sem destino, tal qual o filme de Dennis Hopper estrelado por ele, Peter Fonda e Jack Nicholson, onde os três jovens percorrem os Estados Unidos sem direção, dispostos a aproveitar a vida. Sarney fará o mesmo com um ano adicional no poder. Os dizeres “A Volta dos Mortos Vivos” no topo do cartaz seriam uma indicação de que aquela personagem não deveria mais estar entre nós.

# A VOLTA DOS MORTOS VIVOS

# SARNEY

# EASY RIDER AGAIN

PRIMEIRA EDIÇÃO  
FEVEREIRO DE  
OITENTA E NOVE



Figura 12. Sarney Easy Rider.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 17. São Paulo: Circo, 1989. p.3

Ao mesmo tempo, a inflação piorava a vida dos brasileiros e em 1988 tivemos o fenômeno da estagflação, ou seja: estagnação somada à inflação. E depois de dois choques heterodoxos fracassados, o país começou a ter medo de qualquer novidade. Leitão (2010) diz que este foi o mote para a criação do modelo “feijão com arroz” de Maílson da Nobrega. Por esse pressuposto, não haveria planos emergenciais, o Brasil

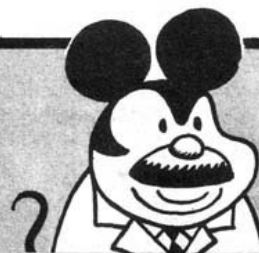
deveria apenas seguir os preceitos do FMI para manter uma performance saudável para o país. Não deu certo e a inflação cresceu ainda mais, fazendo com que os brasileiros e a imprensa imaginassem um novo plano econômico surgindo.

E ele foi apresentado no domingo, 15 de janeiro e foi chamado de Plano Verão. Leitão (2010) diz que durou menos que um verão. Em março quando a inflação foi anunciada em 6% o ministro já sabia que havia fracassado. Logo em seguida a inflação voltou aos dois dígitos e, nos próximos 11 meses a economia do país descontrolou-se.

Além disso, depois de ter ganho cinco anos de governabilidade, Sarney passava a maior parte do seu tempo na ilha de Curupu, no Maranhão, sendo avaliado pela opinião pública como um presidente ausente. Angeli também criticou a ausência e inutilidade do presidente ao criar as páginas a seguir, que mostram para que serviria José Sarney:

# RIBAMAR

## AS MIL E UMA UTILIDADES DE UM PRESIDENTE

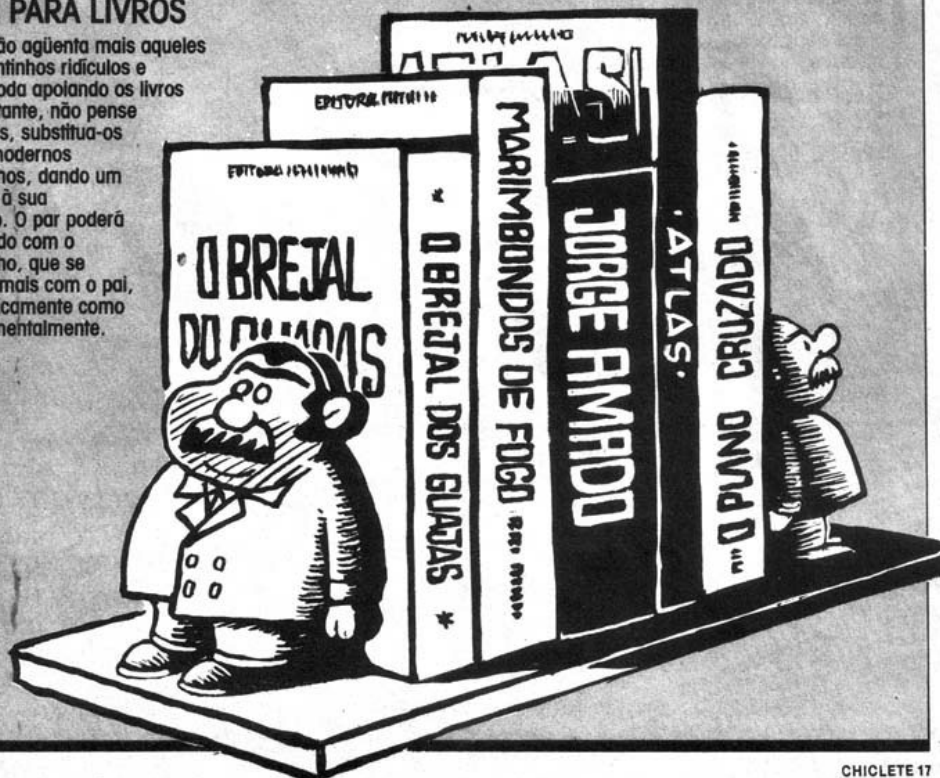


Puxa, gente, o Brasil tem solução! Ainda há chance de transformarmos esta terra tão confusa numa nação inteligente e bem planejada. Mas, para isso, teremos que repensar o Brasil, remexer as estruturas. Nessa enorme máquina mal administrada, existe gente com grande potencial ocupando cargos inócuos, enquanto poderiam estar prestando relevantes serviços à sociedade e, ai sim, fazendo tudo pelo social. O Ribamar, por exemplo, tão valoroso maranhense, poderia estar sendo melhor utilizado pela comunidade. Como a "Chiclete com Banana" não é do tipo de revista que critica e não propõe soluções, apontamos algumas das mil e uma utilidades que o Sarney poderia ter se não estivesse apenas esquentando o troninho lá no Palácio da Alvorada.

ANGELI

### APOIO PARA LIVROS

Se você não agüenta mais aqueles dois elefantinhos ridículos e fora de moda apoiando os livros na sua estante, não pense duas vezes, substitua-os por dois modernos Sarneyzinhos, dando um algo mais à sua decoração. O par poderá ser formado com o Sarney Filho, que se parece demais com o pai, não só fisicamente como também mentalmente.



12

CHICLETE 17

Figura 13. As mil e uma utilidades de um presidente (1).

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 17. São Paulo: Circo, 1989. p.12



Figura 14. As mil e uma utilidades de um presidente (2).

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 17. São Paulo: Circo, 1989. p.13





Figura 15. As mil e uma utilidades de um presidente (3).

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 17. São Paulo: Circo, 1989. p.14



Figura 16. As mil e uma utilidades de um presidente (4).

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 17. São Paulo: Circo, 1989. p.15

Com essas quatro páginas, Angeli faz rir ao colocar o presidente em situações inusitadas, já que este nada fazia para o país, na visão do cartunista. Primeiramente uma piada com o fato de o presidente gostar de literatura. Há, na estante, um livro de Jorge Amado, de quem Sarney tira suas inspirações. Há também um Atlas, numa

referência à incapacidade do presidente em saber onde está, o livro do plano Cruzado, que no momento servia apenas para colocar na estante, já que o plano fracassara. Os demais livros são todos escritos pelo próprio presidente, mostrando a vaidade do indivíduo que coloca seus próprios livros na estante.

Na página seguinte temos o lambedor de selos, onde há dupla referência: ao presidente inútil e às pessoas que utilizam a maconha como entorpecente, já que estas ficam sem saliva graças às propriedades da ingestão da droga. O outro desenho tem na sua legenda a ideia de tirar o presidente do Palácio da Alvorada, já que ele deveria governar apenas o Maranhão. A ironia com a insinuação de que Sarney fazia bem a um dos estados mais pobres do Brasil naquele momento indica também a desaprovação do quadrinista. É melhor o presidente ficar parado, sem fazer nada, como peso de papéis do que governando o Brasil ou o Maranhão.

Na próxima página, Angeli critica Sarney ao dizer que o presidente gosta de uma “literaturazinha”, diminuindo o trabalho deste como escritor. Além disso, coloca-o como marcador de páginas de um dos livros mais mordazes, cínicos e críticos ao governo, o livro *Febeapá*, do comediante Stanislaw Ponte Preta. Além disso, Sarney poderia ser uma espécie de pinguim de geladeira, acessório que Angeli descreve como kitsch, ou seja, brega, antiquado ou de mau gosto, como nos fala Eco (2001). Tão de mau gosto quanto a economia brasileira na época, a ausência do presidente ou seu governo. O último quadrinho mostra o presidente em uma alusão ao xingamento “vá pentear macacos”, que é utilizado quando desejamos que alguém vá embora, ou pare de nos incomodar. Tal qual o presidente fazia com a nação aos olhos de Angeli.

Outro xingamento ou gíria comum é “encher linguiça”, ou seja, delongar-se demais para realizar uma atividade ou iludir as pessoas fazendo com que elas acreditem que o indivíduo está realizando alguma coisa. Neste caso, a crítica é clara acerca de inércia governamental, e da inércia da figura pública de Sarney, seja como político nacional, seja como político maranhense. Em ambos os casos, Angeli deixa claro que Sarney não se importa com a vida das pessoas que governa. O também xingamento “vá lamber sabão” está idealizado na figura seguinte, com o presidente literalmente fazendo o que a má palavra ordenou. Neste caso, lamber sabão significa o mesmo que pentear macacos, ou seja, parar de incomodar. Por último, temos o presidente catando piolhos das pessoas. No texto, porém, Angeli coloca o presidente com uma profissão inútil, que seria arrumar os cabelos de homens calvos, ou melhorar a aparência da calvície. Interessante a citação a jornalistas, publicitários e escritores



baianos, onde o artista aproveita para criticar estas profissões e sua capacidade de iludir a população, já que escritores criam mundos de fantasia, publicitários enfeitam o comum para vender, de certa forma enganando os consumidores e os jornalistas, que fraudam ou colocam pontos de vista pessoais cuja finalidade é o benefício próprio. Tão individualistas quanto o presidente.

A inflação estava chegando a mais de 50% ao mês e a palavra hiperinflação já era comum nos noticiários. Muitos lembravam a Alemanha e sua hiperinflação no entre-guerras<sup>2</sup>. Os preços subiam diariamente e a pior coisa que um brasileiro poderia fazer era ficar com dinheiro em casa. Poderia comprar o que quisesse, mas não poderia ficar com o dinheiro guardado, pois dia a dia ele valia menos. Para aqueles que possuíam conta em banco, a melhor aplicação era o Overnight, que no momento mais grave chegou a pagar mais de 80% ao dia. Os juros eram tão altos que praticamente nada poderia ser comprado a prazo, tamanho o reajuste das parcelas.

Nos últimos dois meses do ano, os alimentos haviam subido mais do que qualquer outra aplicação. Leitão (2010) compara, dizendo que se o indivíduo tivesse aplicado no Overnight nestes sessenta dias, teria 137% de rendimento. Se tivesse comprado ouro, teria 175% a mais de dinheiro. Mas se tivesse estocado alimentos, teria aumentado seu “patrimônio” em 218%. Os trabalhadores, em dezembro, tiveram aumento de 37% no começo do mês (igual à inflação do mês anterior), mas gastaram em um momento onde a inflação estava já com 55%. Ou seja, perderam 39,75% do seu poder de compra. O ano terminou com 1782% de inflação. Além disso, a dívida pública praticamente dobrava a cada mês.

O presidente Sarney estava com sua popularidade muito negativa. Souza (1988) diz que, em março de 1988, 62,7% da população brasileira queria Sarney fora do Planalto.

O cantor e compositor Lobão fez sucesso com a canção *O eleito*, que em sua letra faz várias críticas ao presidente, tais como *Ele é esperto e persistente / Acha que nasceu pra ser respeitado / Ele é incerto e reticente / Acha que nasceu pra ser venerado / (...) / Seus ternos são bem cortados / Seus versos são mal escritos / Seus gestos são mal estudados / A sua pose é militarista / Ele se acha o intocável / Senhor*

---

<sup>2</sup>A Alemanha depois da Primeira Guerra Mundial sofreu uma das maiores hiperinflações do mundo. A obrigação de pagar fortes indenizações às nações vencedoras e a caótica situação interna que impedia obter pela via fiscal os ingressos necessários, induziram a República de Weimar a financiar-se imprimindo papel moeda sem nenhuma contenção. Em dois anos, entre janeiro de 1922 e dezembro de 1923 a taxa acumulada de inflação ascendeu a um bilhão por cento.

*de todas as cadeiras / Derruba tudo pra ficar estável / (...) / E tudo parece estar errado / Mas nesse caso o erro deu certo / Foi o que ele disse ao pé do rádio*<sup>3</sup> / *Com a honestidade pelo avesso*. Interessante perceber a crítica mordaz, que não se preocupa em utilizar artifícios para a mensagem ficar codificada: ela é explícita ao ouvinte da canção. E até mesmo a referência ao programa semanal do presidente é bem explícita. Se o artista não coloca o nome e o cargo do personagem de sua canção, a alusão ao “pé do rádio” explicita de quem Lobão está falando.

Pilagallo (2006) diz que Sarney se tornou o pior cabo eleitoral possível nas eleições de 1989. Sendo a primeira eleição presidencial desde 1960, foram muitos os candidatos: Armando Corrêa da Silva, pelo PMB; Manoel de Oliveira Horta, pelo PDCdoB; Antônio dos Santos Pedreira, pelo PPB; Celso Brant, pelo PMN; Fernando Gabeira, pelo PV; Eudes Oliveira Mattar, pelo PLP; Livia Maria Pio, pelo PN; Zamir José Teixeira, pelo PCN; Paulo Gontijo, pelo PP; Marronzinho, pelo PSP; Enéas Carneiro, pelo PRONA; Affonso Camargo, pelo PTB; Ronaldo Caiado, pelo PSD; Aureliano Chaves, pelo PFL; Roberto Freire, pelo PCB; Ulysses Guimarães pelo PMDB; Guilherme Afif Domingos, pelo PL; Paulo Maluf, pelo PDS; Mário Covas, pelo PSDB; Leonel Brizola, pelo PDT; Luiz Inácio Lula da Silva, pelo PT e finalmente Fernando Collor de Mello pelo PRN. Esta lista de candidatos aqui apresentada está organizada em ordem crescente de votos do primeiro turno. Como podemos perceber, uma hipótese é que, Ulysses Guimarães por estar tão associado ao presidente Sarney, ficou apenas com o sétimo lugar, angariando apenas 4, 43% dos votos.

No extremo oposto, crucificar Sarney era certeza de apreciação do eleitorado. E, em apoio à hipótese, os dois candidatos que mais criticaram o presidente foram para o segundo turno: Lula e Collor.

Fernando Collor de Mello, segundo Pilagallo (2006), era produto do regime militar. Em 1979, com menos de 30 anos, entrou na política como prefeito nomeado de Maceió. Pelo PDS, três anos mais tarde, foi eleito deputado. Na disputa entre Tancredo Neves e Paulo Maluf, votou em Maluf. Depois juntou-se ao PMDB, sendo eleito governador de Alagoas. Na mídia, fez campanha como o “caçador de marajás”. Nunca deu muita importância para partidos, confiando mais em seu próprio carisma. Collor fez uma coligação de pequenos partidos, com o Partido da Reconstrução

---

<sup>3</sup>Entre outubro de 1985 a março de 1990, toda sexta-feira, pela manhã, o então presidente José Sarney tinha um programa de rádio intitulado *Conversa ao pé do rádio*.

Nacional (PRN) à frente. Collor representava a direita, embora se apresentasse à população por meio da mídia como novidade.

Luiz Inácio Lula da Silva era produto direto do novo sindicalismo brasileiro. A partir de 1978, como já vimos, liderou greves e tornou-se líder dos metalúrgicos em São Paulo e foi com essa projeção que criou o PT. Era o candidato da esquerda.

Collor era o populista de direita. Tinha para si a classe média que se engajava com processos mais à direita e ao mesmo tempo atacava as oligarquias, e dizia que governaria para aqueles que se encontravam na base da pirâmide social, os “descamisados”. Ele também ganhava votos daqueles que tinham medo de Lula, pois este poderia representar uma instabilidade naquele momento. Vicente Paulo da Silva (*apud* Stefanelli, 2002) diz que Collor plantou na população, por meio de seu programa na televisão, um temor de que Lula confiscasse todo o dinheiro das poupanças dos brasileiros. Muitas pessoas imaginavam que com a vitória de Lula o país entraria no caos. Mesmo sem conseguir precisar ao certo o que seria este caos. Até os empresários, que no primeiro turno não gostavam de Collor, passaram a apoiá-lo no segundo turno, com medo da ascensão de Lula. Dreifuss (1989) nos lembra que o dono da maior rede multimídia do Brasil, Roberto Marinho, em seu editorial de 2 de abril de 1989 – meses antes do povo ir às urnas - enaltecia a candidatura de Collor, com um edital no jornal O Globo, de sua propriedade. Neste editorial Marinho insiste que Collor seria uma candidatura de consenso, e que traria ao povo brasileiro alternativa melhor que o populismo de Brizola e a contestação de Lula.

Pilagallo (2006) então lembra que, a uma semana do segundo turno, Collor levou ao ar no seu programa televisivo o depoimento de uma ex-namorada de Lula, Miriam Cordeiro, que o acusava de tentar abortar a filha Lurian. Lula ficou abalado com o depoimento e com a forma como este foi utilizado contra ele. E com este espírito foi para o último debate da campanha, ao vivo, nos estúdios da Rede Globo, mas que foi transmitido simultaneamente pelas quatro maiores emissoras do período: Globo, Bandeirantes, Manchete e SBT.

Collor foi muito mais agressivo, sempre criticando Lula em todos os momentos e aspectos possíveis. Fez menção ao comunismo do adversário e incutiu medo dos telespectadores menos preparados. Devemos lembrar que naquele momento a sociedade brasileira ainda não estava madura para determinadas artimanhas políticas. Os questionadores também pareciam estar mais a vontade com as ideias de Collor, colocando as piores perguntas para Lula. Ao mesmo tempo Lula parecia, na

televisão, mais ameaçador que Collor. E não respondeu, por exemplo, sobre as acusações de uma possível utilização da luta armada caso fosse eleito. Collor também não conseguiu responder as acusações de Lula acerca de uma possível invasão de terrenos perpetrada por ele.

Enfim, foi um debate equilibrado, cheio de acusações e ataques, mas que também houve debate de ideias e de planos de governo. O debate refletia o que ocorria nas pesquisas no dia anterior: um empate técnico. No dia seguinte, a maior rede de telecomunicações do país fez duas edições do debate: uma no *Jornal Hoje*, onde a edição mostrava Collor pouco melhor que seu adversário. Já no noticiário da noite, o *Jornal Nacional*, houve clara manipulação da edição para beneficiar o candidato do PRN. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, na época vice-presidente de operações da Rede Globo chega a assumir que o compacto refletiu a vitória de Collor com “uma pitada de exagero” (SOBRINHO, José Bonifácio de Oliveira, *apud* Globo, 2004. p. 211). Nessa retrospectiva, o apresentador Cid Moreira claramente vibrava mais ao falar o nome de Collor, ao mesmo tempo que a Globo colocava que Collor havia vencido em todos os quesitos do debate. Globo (2004) lembra, porém, que Roberto Marinho disse, em entrevista ao seu jornal, que Boni estava equivocado e que o resumo feito pelas organizações Globo fora feito corretamente, e que Collor realmente havia tido uma performance melhor no debate.

Não podemos declarar que esta manipulação de edição foi o único fator para a derrota de Lula, mas possivelmente tenha ajudado àqueles eleitores que estavam indecisos ou com pouca clareza. Collor terminou o pleito de 17 de dezembro com 49,94% dos votos, enquanto Lula atingiu 44,23%. Collor assumiu em 15 de março de 1990.

### **1.3 Governo Collor e o confisco do dinheiro**

O ano de 1990 começou com uma inflação acumulada de 2.700%, de acordo com Leitão (2010). Até 16 de fevereiro, 80 bilhões de cruzados novos tinham saído do overnight e o dólar duplicou seu valor. A partir de 23 de fevereiro, os bancos começaram a recusar abertura de novas contas de poupança, já que a maioria do dinheiro que saiu do overnight foi para a poupança, uma vez que era óbvio que alguma coisa teria que ser alterada, e o overnight talvez não sobrevivesse. Ao mesmo tempo Collor garantira que não mexeria na poupança. O dólar subiu 32% em apenas

cinco dias e a inflação estava prevista para 70% ao mês. Com a previsão de 44.000% ao ano.

Em março, a economia paralisou completamente. As principais indústrias de consumo interromperam sua produção, as pessoas pararam de comprar produtos que não eram de primeira necessidade. A partir de 9 de março as companhias aéreas estrangeiras pararam de vender passagens para e a partir do Brasil. O brasileiro, desorientado e com medo, sacava o dinheiro do overnight, comprava dólares, ouro, mercadorias, depositava na poupança ou até mesmo na conta-corrente. As pessoas fugiam ao mesmo tempo da inflação e de um possível confisco, boato muito frequente. Parecia óbvio a todos os brasileiros que deveria haver um plano de estabilização.

Antes da posse, o ministro Maílson da Nóbrega então decretou três dias de feriado bancário, a pedido da equipe de Collor. Os feriados foram quarta-feira, 14 de março, véspera da posse, quinta-feira, 15 de março, data da posse e sexta-feira, 16 de março, dia seguinte à posse. No dia 16 foi entregue ao povo brasileiro o Plano Collor.

Neste dia foi anunciado que todo o dinheiro em banco das pessoas – fossem aplicações, poupança ou mesmo contas-corrente – havia sido confiscado pelo governo. 70% de todo meio circulante. Collor havia tido muita dificuldade em montar seu ministério. Assim, concentrou os poderes dos ministérios da Fazenda, Planejamento, Indústria e Comércio em um só superministério, o da Economia. De acordo com Faro (1990), para chefiá-lo foi escolhida Zélia Cardoso de Mello, 36 anos, com alguma experiência no serviço público, mediana formação acadêmica, e até então desconhecida tanto do público geral quanto dos altos escalões acadêmicos ou econômicos. Ela convocou alguns economistas e iniciou a tarefa de criar um plano econômico que acabasse com a inflação. Na entrevista coletiva deste dia 16 sentaram-se à mesa Zélia Cardoso de Mello, Ibrahim Eris, novo presidente do Banco Central, Antônio Kandir, novo secretário de Política Econômica, e Eduardo Modiano, presidente do BNDES. A entrevista foi catastrófica, gerando muito mais interrogações do que esclarecimentos. Foi explicado que os brasileiros poderiam sacar de suas contas apenas 50 mil cruzeiros, nova moeda que equivaleria a 50 mil cruzados novos àquela altura. O restante ficaria depositado no banco ou no Banco Central, na titularidade da pessoa física ou jurídica em forma de cruzados novos e só poderia ser sacado depois de dezoito meses. Em suma, o governo confiscou o dinheiro dos habitantes. E, como explica Simonsen (1990), os autores do plano se defendiam com

a argumentação de que estas medidas paralisariam a inflação. A curto prazo sim, mas havia indícios de graves problemas tanto médio quanto a longo prazo. Ademais, faltou aos autores do plano um pouco de acuidade psicológica. O mesmo Simonsen (1990) diz que muitas pessoas guardam indefinidamente um ativo financeiro desde que tenham a garantia de que podem dispor deste dinheiro a qualquer momento de dificuldade ou desejo de compra. Além disso, era de uma imprevisibilidade teórica sem precedentes. Havia muito em jogo e pouco conhecimento acerca dos riscos e da nocividade do plano. Realmente, como afirma o economista, se o objetivo era zerar a inflação no primeiro mês de governo, Collor conseguiu. Porém houve também um mergulho na recessão e uma gigantesca confusão no funcionamento da economia.

Leitão (2010) explica que a parte legal do plano era regida por 27 Medidas Provisórias (MP), e todas escritas de formas complexas demais ou vazias demais. A própria mudança de moeda foi mal explicada, e o confisco mais mal explicado ainda. Apenas a título de comparação, o que uma pessoa poderia sacar - 50 mil cruzeiros – era o mínimo necessário para se abrir uma conta no banco Citibank, ou seja, um valor ínfimo para pessoas com famílias e ainda pior para empresas que precisavam pagar seus funcionários ou repor seus estoques. Fazendo a conversão entre cruzeiro e dólar, Cr\$ 50.000,00 era o equivalente a US\$ 1.250,00. Jornais da época calcularam que o dinheiro confiscado equivaleria a 95 bilhões de dólares, 80% de todo o dinheiro que circulava no país e quase 30% do PIB brasileiro.

Os banqueiros pediram mais um dia de feriado bancário para poderem organizar os trabalhos dentro das agências, e até mesmo para conseguir entender melhor o plano e treinar seu pessoal para lidar com os correntistas, mas Collor negou, dizendo que abrir os bancos seria uma forma de demonstrar a naturalidade e a normalidade do plano. No primeiro dia dez milhões de pessoas foram às agências. As filas atravessavam quarteirões e dentro das agências as pessoas mal conseguiam se mexer. O governo, que deveria se pronunciar ou mesmo ajudar os banqueiros e bancários, nada fez. Os caixas não sabiam quanto dinheiro estava disponível em cada conta dos correntistas, tampouco quanto havia em caixa no próprio banco. O sistema financeiro brasileiro entrou em colapso por falta de informação e entendimento.

A bolsa de valores caiu 20,9% no primeiro dia de pregão, 21 de março, no dia seguinte, caiu mais 22,2%. Até o dia 30 de março a queda era de 63,2%. As pessoas vendiam o que poderia virar dinheiro e o mercado de ações sofreu esse impacto. Além

disso, as pessoas, sem dinheiro, só consumiam o que era indispensável, deixando a economia do Brasil muito menor.

De acordo com Faro (1990), o Plano Collor, também chamado de Plano Brasil Novo, foi então aprovado pelo Congresso, que temia ser considerado culpado se a inflação voltasse. Até mesmo porque pesquisas de importantes institutos afirmavam à época que a população preferia passar pelas agruras promovidas pelo plano a ter de volta a hiperinflação. Collor havia dito que era a única medida cabível em um momento como aquele. Também garantiu que seria a última. O presidente eleito aliou a esperança que cercava o primeiro governo eleito pelo voto à repulsa pelo governo anterior e suas medidas e convenceu a população que não havia outra alternativa.

A inflação, porém, não arrefeceu. Em junho de 1990 ela já estava novamente em dois dígitos. A produção industrial caiu 90% e as demissões vieram em seguida. As pessoas ficaram desamparadas e o Brasil encolheu 5% de acordo com Pilagallo (2006), na maior recessão que o Brasil já testemunhou. Nesse momento a banda brasileira Legião Urbana faz sua canção *Teatro dos Vampiros*, que retrata o desemprego com o refrão *Vamos sair, mas não temos mais dinheiro / Os meus amigos todos estão procurando emprego / Voltamos a viver como há dez anos atrás / E a cada hora que passa / Envelhecemos dez semanas*. Já a banda Capital Inicial, também de Brasília, vai mais longe e na canção *Terra Prometida* diz que *A ameaça não é mais / Só um ataque nuclear / É a política de terra arrasada*. O Brasil terminou 1990 com uma inflação acumulada de 1.198%, e a popularidade do presidente seriamente comprometida.

Percebemos então, com este capítulo que se encerra, que a inflação foi talvez o pior problema para os habitantes do Brasil na década de 1980. O presidente João Figueiredo, último militar no poder, enfrentou diversos problemas, como as sucessivas greves, os militares de linha dura e os atentados, além da campanha das Diretas-Já e a reorganização do sistema partidário. Ainda assim, promoveu a Anistia e conseguiu uma transição tranquila para o novo presidente eleito pelo colégio eleitoral, Tancredo Neves, que não assumiu, sendo internado no dia da sua posse e morrendo algum tempo depois. Quando José Sarney assumiu, decidiu enfrentar a inflação de forma heterodoxa, e com isso forjou a maior explosão de consumo já vista no Brasil com o Plano Cruzado. Em sua esteira, tivemos um presidente com a mais alta taxa de aprovação de todos os tempos, bem como ágio e uma manobra eleitoreira que manteve um congelamento de preços insustentável até às vésperas da eleição. Depois

da criação do Cruzado II e de sucessivos planos econômicos, todos malogrados, tivemos a estagflação, o pior dos mundos econômicos. Tivemos também, ainda com Sarney, a reforma da Constituição do Brasil e a disputa política pelo cargo de presidente do país entre Lula e Collor, em que o segundo levou a melhor, ajudado pela grande mídia de massa e a manipulação do Jornal Nacional na divulgação dos resultados do último debate entre os candidatos. Com Collor, tivemos o confisco do dinheiro de todas as pessoas que possuíam dividendos em bancos. Não apenas a poupança e aplicações, mas também contas correntes. O Plano Collor confiscou 80% de todo o dinheiro circulante no Brasil.

E nesse mar de atribulações políticas e incertezas econômicas desponta nova forma de expressão juvenil: o rock nacional dos anos 1980.



## **2 O ROCK E O BRASIL DOS ANOS 1980**

Neste capítulo tentaremos perceber todas as nuances da criação, sustentação e auge do movimento chamado Rock Brasil. Para tanto, analisaremos a conjuntura que proporcionava a criação e a manutenção das bandas de rock, os locais para realização de apresentações, as formas de divulgação e veiculação do material das bandas, e algumas características do período. Analisaremos também dois momentos chave que alçaram o rock nacional no seu patamar mais alto: o Rock in Rio e a banda RPM. Além disso, analisaremos a maioria das bandas de expressão do momento, tentando perceber suas principais características bem como as características de suas músicas e letras, o que nos levará a entender como este estilo de música consagrou-se naquele momento histórico.

### **2.1 Rock no Brasil: Antecedentes**

O que podemos chamar de rock e, mais especialmente rock brasileiro, veio, como informa Pugialli (2006), na esteira de bandas e artistas oriundos dos Estados Unidos da América ou na Inglaterra. Lá, a partir da década de 1950, como afirma Hobsbawm (2010), consolida-se o ideal de juventude, que a partir deste momento não era mais percebida como um estágio necessário à preparação para a vida adulta, e sim como um estágio terminativo em si mesmo. Pode-se ainda afirmar que a partir deste momento, a juventude começou a ser encarada como estágio final do pleno desenvolvimento humano. Esta construção dá-se a partir da diferença entre os jovens nascidos antes e depois de 1950, uma vez que, ainda de acordo com Hobsbawm (2010), a maioria dos pais nascidos no período entre-guerras passou a ter consciência desta nova fase da vida quando seus filhos cresceram. Ao mesmo tempo, os jovens dos anos 1950 e 1960 não tinham como entender as agruras sofridas pelos seus pais e avós, seja por causa das guerras mundiais, seja por causa das dificuldades da vida no campo. A industrialização e a metropolização da sociedade causaram profundas diferenças entre as gerações pré e pós 1950, construindo no imaginário cultural a ideia da juventude, no qual os indivíduos nesta faixa etária mostravam-se mais abertos às novidades e aos novos modos de vida, tendo mais autonomia que as crianças e menos responsabilidade que os adultos. Mesmo assim, é importante frisar que esta

construção de juventude aplicava-se muito mais nos centros urbanos do que nas periferias ou no campo durante a década de 1950 e 1960.

Um dos principais símbolos deste período, ainda segundo o autor, é a música rock. Ela era a expressão cultural máxima dos jovens no período, e seus ídolos estavam cada vez mais em voga, provocando e suscitando novas formas de olhar para aquela camada da população. Hobsbawm (2011) chega a afirmar que a partir da década de 1960, nos países menos politizados tal como o Brasil, a indústria fonográfica tinha de 70% a 80% de sua produção voltada ao público consumidor de rock.

Para este trabalho, avaliaremos a música a partir do golpe de 1964 no Brasil, haja vista a importância também cultural do período em nosso país.

Neste momento, segundo Mariz (2000), a música *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes alcança o ponto máximo da parada de sucessos nos Estados Unidos. É a exportação e consolidação da Bossa Nova. Para Napolitano (2008), o próprio Vinícius de Moraes imaginava, junto com seus pares, a Música Popular Brasileira como meio para problematizar a consciência dos brasileiros enquanto povo e inserir ou afirmar o sentido de nação nos indivíduos, ao mesmo tempo que elevava o nível musical da população.

Neste momento, os álbuns *Depois do Carnaval*, de Carlos Lyra e *Um Senhor de Talento*, de Sérgio Ricardo, ainda segundo Napolitano (2008), tentavam estabelecer as bases não somente estéticas, mas também ideológicas da Bossa Nova de esquerda. Este tipo de canção ganhou as rádios e a indústria fonográfica no Brasil, ao mesmo tempo que talvez tenha se distanciado do propósito político inicial. Essas canções, entretanto, eram muito caras para serem produzidas, conforme veremos adiante.

Em 1964, ano de enormes transformações políticas no Brasil, surge, em contraposição à Bossa Nova, o rock no Brasil. Para Pugialli (2006), ele atendia pelos nomes de Roberto e Erasmo Carlos. É nesse ano que a música *É Proibido Fumar* alcança o posto de mais tocada no Brasil, ao mesmo tempo que *Arrastão* de Edu Lobo e Vinícius de Moraes ganha o I Primeiro Festival de Música Brasileira da TV Excelsior e Jorge Ben lança um novo ritmo dançante, com a canção *Chove Chuva*. A canção de Erasmo e Roberto Carlos, porém, era rock. E continha uma característica diversa daquela que Hobsbawm (2010) afirma. Para o autor, a hegemonia cultural dos EUA na cultura popular era tão forte que as músicas rock em países não anglófonos

era também feita na língua de Shakespeare. No Brasil, não somente na década de 1960, isso foi diferente.

A “dominação americana” era denunciada pelos músicos e admiradores da Bossa Nova. Tocar guitarra elétrica era um pecado durante este período. Ao mesmo tempo, para os cultuadores do rock, a Bossa Nova era música ultrapassada. Nesta disputa, quem se saiu melhor foram as emissoras de televisão, que, de acordo com Mariz (2000), criaram diversos programas musicais para saciar a necessidade cada vez maior de música da juventude do país, principalmente graças ao seu maior alcance, já que as rádios no período tinham alcance geográfico menor.

De acordo com Napolitano (2008), o lançamento do programa *Fino da Bossa*, em maio de 1965, foi seguido pelo *Bossaudade*, com Eliseth Cardoso e Ciro Monteiro em julho do mesmo ano e depois por *Jovem Guarda*, em setembro de 1965, com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa apresentando. Cada um desses programas ia ao ar em um dia da semana, sendo, ainda de acordo com Napolitano (2008), que o *Fino da Bossa* passava nos televisores às quartas-feiras e seu rival, *Jovem Guarda*, ia ao ar aos domingos.

O nome “Jovem Guarda” surgiu, segundo Motta (2001) a partir do nome da coluna de Ricardo Amaral no jornal *Última Hora*. Esta era uma coluna destinada aos jovens do período. Ali Amaral testava formas diferentes de escrever, inventava gírias, modas e influenciava nos lugares que as pessoas frequentavam.

O auge do programa *Jovem Guarda* foi em 1966. No período, segundo Napolitano (2008), eram veiculadas músicas com temática ingênuas, mas que ainda assim rendiam muitos dividendos aos seus criadores e intérpretes. Motta (2001) informa que Erasmo Carlos, por exemplo, era o único possuidor de um Rolls-Royce do Rio de Janeiro. E tudo com o dinheiro oriundo das canções *O Calhambeque* e *Quero que vá tudo para o inferno*. A influência destes artistas era tamanha que criaram três distintas linhas de roupas, brinquedos e acessórios. Um para cada participante do programa. A linha “Calhambeque”, de Roberto Carlos, a linha “Tremendão”, de Erasmo Carlos, e a linha “Ternurinha”, de Wanderléa. O bordão de Roberto Carlos “é uma brasa, mora?!?” transforma-se na mais popular gíria do Brasil.

O jovem não consumia apenas o que era produzido no Brasil. Ainda que com alguma dificuldade, havia sempre a importação de álbuns em vinil das bandas e artistas ingleses e americanos. Assim, os artistas tupiniquins se adequaram à moda europeia e norte-americana. Aos poucos, o visual dos apresentadores do *Jovem*

*Guarda* foi chegando mais perto do visual que os hippies adotavam nos EUA: calças bocas-de-sino, camisetas de babados e paletós de veludo. Há uma tentativa (sempre discriminada pela turma da Bossa Nova) de acompanhar a cultura dos países do Primeiro Mundo.

Depois de tanta disputa entre as facções dos bossa-novistas e roqueiros, surge algo que consegue fundir ambos os elementos. Esta novidade foi chamada de Tropicalismo por Nelson Motta em sua coluna no jornal *Última Hora*. Para Napolitano (2008), Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes conseguiram trazer o tipo dos vocais de apoio e as guitarras elétricas para a MPB nacionalista, cujas letras apontavam poéticas urbanas do Brasil, sendo nacionalistas porém se afastando das temáticas do “morro” e do “sertão”, presentes em muitas canções da MPB mais regionalista. Para Napolitano (2008), é no Festival da Record de 1967, com as músicas *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* que se inicia simbolicamente o ano de 1968 no Brasil.

O LP *Tropicália ou Panis et circenses*, lançado em agosto de 1968 pelos Mutantes acabou se tornando o grande acontecimento musical do período, com suas colagens e aproximações tanto com a MPB quanto com o rock inglês e norte-americano. Foi, para muitos autores, um disco-manifesto, em que uma nova forma de se expressar procurava seu lugar entre a juventude. E tanto encontrou que, ainda de acordo com Napolitano (2008), no festival da TV Record de 1968 a palavra “tropicalismo” já era um rótulo e já possuía sua torcida distinta.

Com a chegada do *AI-5*, em 13 de dezembro de 1968, vários nomes da música brasileira foram banidos, exilados ou se auto-exilaram. Entre eles Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ao mesmo tempo, de acordo com Couto (2009), a partir deste ano, a televisão se consolida como veículo de massa, deixando o rádio, até então o maior veículo de cultura, informação e entretenimento, em segundo lugar, principalmente nas capitais e nas grandes cidades do Brasil.

A Jovem Guarda também se extingue. A saída de Roberto Carlos em janeiro de 1968 acabou com o programa na televisão, porém o próprio movimento já estava em crise, uma vez que a agenda do jovem mudou. Músicas sobre carros rápidos ou encontrar uma garota para paquerar não encontravam mais eco nos anseios da juventude. Os jovens, de acordo com Hollanda & Gonçalves (1999) queriam discutir sexualidade, comportamento e a revolução.

Com a televisão sendo o principal vetor de informação e principalmente entretenimento, e o governo militar apoiando fortemente certas ações, a Rede Globo de Televisão, pertencente ao jornalista Roberto Marinho, inicia seu projeto de hegemonia televisiva. Para tanto, seu principal produto (em conjunto com os telejornais) são as novelas. Estes folhetins são, a partir do final da década de 1960, a forma como a sociedade brasileira se percebe na televisão, como veremos.

Com o ano de 1969 e a já comentada prisão e exílio de Caetano e Gil, as “brigas” entre estilos musicais começaram a rarear, uma vez que havia um inimigo comum: a ditadura. Ao mesmo tempo, acabava-se também a era dos festivais. Brigar por esta ou por aquela canção parecia não ter mais sentido em um país dominado pela truculência militar.

Em Londres, segundo Motta (2001), Caetano Veloso vivia um exílio melancólico, ansioso para voltar ao Brasil e ao mesmo tempo compondo músicas cada vez mais introspectivas. Gilberto Gil, por sua vez, parecia mais animado, e mergulhou na vida e na música pop. Chico Buarque, por sua vez, foi para a Itália e não conseguiu o sucesso esperado. Seus discos venderam muito pouco e ele teve que se contentar em fazer pequenos shows e até mesmo ser banda de apoio de Josephine Baker.

Em 1970, Buarque decide voltar ao Brasil e o faz com apoio da Rede Globo. A censura apertava cada vez mais e a canção *Apesar de Você* foi emblemática. Ela foi executada normalmente até que posteriormente foi censurada. Graças à censura e ao comportamento juvenil da época, ela tornou-se mais e mais famosa, já que as pessoas, impossibilitadas de ouvi-la nas rádios, a cantavam. A música foi protagonista, ainda de acordo com Motta (2001), da proibição mais pública do Brasil. O que a tornou ainda mais popular.

Os meios de comunicação, segundo Napolitano (2008), juntamente com a Indústria Cultural, conhecem uma expansão sem precedentes em nosso país. Os bens culturais começam a ser consumidos em escala industrial. O autor destaca, além das novelas, os noticiários, os fascículos sobre temas diversos, coleções de livros e revistas. Assim, por meio das bancas de jornal (que viram bancas de revistas), a cultura escrita chega às camadas mais pobres da população.

Ao mesmo tempo, o número de universitários aumenta em dez vezes apenas na década de 1970, sendo em sua maioria jovens oriundos da classe média e que, além dos conhecimentos técnicos, ganhavam também mentalidade e postura crítica. Para estes jovens havia três opções naqueles anos de chumbo. Ainda de acordo com

Napolitano (2008), o jovem poderia resistir democraticamente nas pequenas ações do seu cotidiano, poderia também partir para atos de guerrilha clandestina ou ainda “associar-se” ao desbunde e a busca de uma vida “fora” da sociedade estabelecida. De qualquer forma, estes jovens eram os grandes consumidores de cultura do período, principalmente teatro, cinema e música.

Foi com este público em mente que Nelson Motta, em 1974, surge com o programa *Sábado Som*, que, veiculado na Rede Globo, trazia trechos de concertos de bandas como Black Sabbath e Pink Floyd. Foi o primeiro programa de rock estrangeiro veiculado numa grande televisão no Brasil. E por meio dele diversos adolescentes que viriam a se tornar músicos na década seguinte tomaram seu primeiro contato com determinadas bandas.

O verão de 1972, de acordo com Motta (2001) e Bahiana (1980) foi o apogeu do desbunde brasileiro. Muitos jovens do período decidiram virar hippies, pacifistas radicais que viviam em comunidade, faziam música e artesanato, tentaram abolir o dinheiro, o casamento, a família, o congresso, as forças armadas e tudo o mais que eles tinham como repressores de uma vida feliz, tal qual os ideais contraculturais que percorriam diversos países mundo afora. E também como em boa parte do mundo ocidental, estes jovens usavam drogas alucinógenas, como a maconha ou o LSD.

Destes jovens, a banda que mais se destacou foi Os Novos Baianos. Eles gravaram seu primeiro álbum com a RGE, com auxílio de João Araújo, presidente da gravadora e pai de um dos principais nomes da geração roqueira que surgiria em poucos anos. O disco vendeu pouquíssimo e a banda foi demitida da gravadora. A banda foi convidada para gravar na Phillips e o som ficou ruim. Para Motta (2001), no Brasil não se sabia gravar rock. Mesmo assim, a banda conquistou inúmeros fãs e vendeu milhares de discos.

A próxima grande estrela a surgir no rock brasileiro em 1972 foi Raul Seixas. Talvez o maior expoente no hiato entre a jovem guarda e o rock dos anos 1980, segundo Souza (2011), Seixas despontou efetivamente a partir da música *Let me sing*, metade rock cantado em inglês e metade baião nordestino cantado em português.

Seixas não gostava de João Gilberto e também não gostava dos trabalhos de Gil e Veloso. Ele era, como chamou Motta (2001), pós-tropicalista. Juntou-se com Paulo Coelho, letrista, que editava revista hippie underground sobre discos voadores e afins. Na época, o emprego de Raul Seixas era na gravadora CBS, onde produzia discos de artistas populares e logo depois, como informa Souza (2011), tornou-se um

dos maiores ícones musicais do Brasil e que, como veremos, foi contemporâneo das bandas de rock dos anos 1980.

Em 1973 temos o início de um dos maiores fenômenos de massa do rock brasileiro, só superado mais de dez anos depois com a banda RPM, conforme veremos adiante: o Secos & Molhados, de Ney Matogrosso, João Ricardo e Nelson Conrad.

A banda se apresentava paramentada com maquiagens e trajes únicos e sensuais, tornando-os ainda mais caricatos e exóticos. Suas músicas misturavam rock com MPB, música latina misturada com música portuguesa ou norte-americana. Utilizavam ao mesmo tempo guitarras e violões, somados às suas letras contundentes, de protesto contra a ditadura ou de simples exaltação à natureza ou à infância. Em seu primeiro disco chegaram a vender mais de 700 mil cópias. Novamente segundo Motta (2001), o Secos & Molhados foi a primeira banda nacional com uma atitude rock a conquistar o sucesso de massa no Brasil.

No mesmo período do sucesso do Secos & Molhados, a ditadura inseria uma censura cada vez mais ferrenha. Para Gaspari, Hollanda & Ventura (2000), assim como os artistas haviam aprendido a criar mensagens nas entrelinhas das canções, os militares também haviam aprendido a lê-las. Entretanto, o excesso de zelo muitas vezes fez com que músicas sem o menor cunho político fossem censuradas por suposta apologia contra o regime. Ao mesmo tempo, músicas também sem visão política eram vistas pelos inimigos do regime como libelos, ainda que não fosse essa a intenção dos autores da canção. As pessoas tinham a necessidade de enxergar mensagens codificadas em todas as canções da MPB, houvesse ou não tais mensagens. Para Motta (2001, p.269), “desenvolveu-se o patético hábito de “ler” nas entrelinhas de tudo, mesmo o que não tinha nada, em busca de alguma coisa, algum protesto, alguma esperança.”

Neste contexto, de acordo com Souza (2011), Raul Seixas converte-se, ao mesmo tempo, em ídolo das favelas e também ídolo das elites pensantes, um artista avançado em seu tempo. Em 1974 ele e seu letrista Paulo Coelho decidem criar a “Sociedade Alternativa”, onde tudo se podia. Motta (2001) diz que ambos agiram de maneira ingênua, ao acreditarem que o governo militar não iria se preocupar com um pequeno movimento que pregava a ausência de leis. Como acontecia comumente naquele período, foram presos e torturados. Quando foram libertados estavam assustados e decidiram mudar a temática de suas letras e discursos para o misticismo oriental. A parceria não superou tais discussões e acabou. Paulo Coelho foi fazer

letras para Rita Lee, que havia saído dos Mutantes em 1972 e se juntado ao Tutti-Frutti.

Raul, por sua vez, em 1975 participa e fecha como atração principal o primeiro grande festival de rock no Brasil: o *Hollywood Rock*. Com o patrocínio da marca de cigarros Hollywood, da empresa Souza Cruz, foi organizado no estádio do Botafogo, no Rio de Janeiro e contava com Erasmo Carlos, Cely Campello, Os Mutantes, Rita Lee, Veludo, O Peso e Vímana.

Vímana era a banda formada por grandes futuros expoentes do rock brasileiro dos anos 1980. Formavam a banda Ritchie, Lulu Santos, Luiz Paulo Simas e Fernando Gama. Segundo Lobão e Tognolli (2010), Lobão entrou para a banda aos 17 anos de idade, para tocar no musical da atriz Marília Pêra intitulado *A Feiticeira* em fevereiro de 1975.

A banda era de rock progressivo<sup>4</sup>, contando com inúmeros teclados, percussões, guitarras, violões e flauta doce. Mesmo com esta vertente progressiva, historicamente sem muito sucesso comercial no mundo e, principalmente, no Brasil (a despeito do álbum *Dark Side of The Moon*, da banda inglesa Pink Floyd, até hoje o álbum mais vendido da história), o Vímana gravou o compacto *Zebra* e se destacou, conforme aponta Bryan (2004).

Este destaque foi fundamental para que um dos grandes tecladistas do período, Patrick Moraz, da banda inglesa Yes, um dos maiores expoentes de rock progressivo no mundo os chamasse para ser sua banda de apoio entre 1977 e 1978, até que Moraz demitisse Lulu Santos da banda, o que, segundo Dapieve (1995), fez com que os demais se desestimulassem e a parceira acabasse em 1978.

Em 1976, a *disco music* estava virando febre. De acordo com Motta (2001), a percepção era de que o rock ficara para trás, e o futuro era este estilo de música, com batidas cadenciadas e dançantes, que fazia com que as pessoas dançassem (daí o nome) sem parar. O local onde as pessoas iam para escutar e dançar este tipo de

---

<sup>4</sup>Rock progressivo é um subgênero do rock que surgiu no fim da década de 1960, na Inglaterra. Entre suas principais características estão composições longas, com harmonia e melodias complexas, aproximando-se muito da música erudita; letras que abordam temas como ficção científica, fantasia, religião, guerra, amor, loucura e história; álbuns conceituais, nos quais o tema ou história é explorado ao longo de todo o álbum; vocalizações pouco usuais e uso de harmonias vocais múltiplas; o uso de síncope, compassos compostos e mistos, escalas musicais e modos complexos, sendo que algumas peças usam múltiplos andamentos e tempos muitas vezes sobrepostos; enormes solos de praticamente todos os instrumentos, expressamente para demonstrar o virtuosismo dos músicos e a inclusão de peças clássicas nos álbuns, entre outros elementos que se distinguem de banda para banda.



música eram as discotecas e os principais expoentes musicais eram Donna Summer, Bee Gees, KC and the Sunshine Band e Abba.

No Brasil, o empresário Nelson Motta junta-se com o agitador cultural Júlio Barroso e lançam o *The Frenetic Dancing Days Discotheque*, uma discoteca nos moldes norte-americanos, mais especificamente nos moldes nova-iorquinos. Uma das novidades da casa de shows era a performance musical das garçonetes, que em determinado momento da noite subiam no palco e cantavam algumas músicas. Elas ficaram conhecidas como As Frenéticas: Sandra Pêra (irmã da Marília), Regina Chaves, Leiloca e Lidoka, Dulcilene de Moraes e Edir de Castro. Por pressão dos frequentadores da casa, as Frenéticas passaram a atender menos as mesas e a cantar mais no palco.

O acordo de Nelson Motta com o proprietário do shopping center onde o *Dancing Days* se instalara era de apenas poucos meses de funcionamento, e no dia 5 de novembro de 1976 ele fechou as portas para a construção do Teatro dos Quatro, de Sérgio Britto.

No final de 1976, mesmo com o fechamento da casa de espetáculos onde se apresentavam, as Frenéticas haviam gravado um compacto, com a música *Perigosa*. No início de 1977 esta foi uma das músicas mais tocadas no verão e mais cantadas no carnaval. Com o fim do verão, segundo Motta (2001), o disco já havia vendido 100 mil cópias.

Quando o diretor de novelas Gilberto Braga decidiu ambientar sua trama, protagonizada por Sônia Braga, na nova onda de música e dança cariocas, não encontrou título mais interessante que *Dancing Days*. Assim, o diretor máximo da Rede Globo, Boni, negociou com Nelson Motta a utilização do nome de sua casa de entretenimento. Motta (2001) afirma que cedeu os direitos por pouquíssimo dinheiro, preferindo permuta para algumas inserções comerciais da sua nova casa, também chamada *Dancing Days* no alto do Morro da Urca, no Rio de Janeiro.

Com a novela sendo acompanhada pela grande maioria dos brasileiros, o segundo disco das Frenéticas, *Caia na Gandaia*, vendeu quase um milhão de cópias em pouco menos de seis meses, em 1978.

Em uma tentativa de manter o rock vivo, a dissidência da banda de rock progressivo O Terço, intitulada 14-Bis, nascia em 1978. Formada pelos irmãos Flávio e Cláudio Venturini, Sérgio Magrão, Hely Rodrigues e Vermelho. Era uma banda voltada ao rock progressivo, mas com um pé muito bem fincado na MPB. Alexandre

(2002), diz que o 14-Bis era uma banda na entressafra entre a MPB e o rock dos anos 1980.

Neste mesmo período, na virada de 1978 para 1979, há a revogação do AI-5, na manobra conduzida pelo general Ernesto Geisel para uma transição “lenta, gradual e segura” rumo à democracia. Neste período, músicas como *Cálice* e *Apesar de Você* foram liberadas e, no final do ano, como já vimos, veio a anistia.

No ano de 1979, segundo Bryan (2004), foi lançada a revista *SomTrês*, do editor Maurício Kubrusly. Era a primeira revista jovem que tratava de som, música e vídeo, trazendo comentários de discos novos, aparelhagens de som e notícias musicais. A partir de novembro, a revista passou a contar com o *Jornal do Disco*, encarte mais prestigiado até que a própria revista. Nele escreviam, entre outros, Paulo Ricardo, Lulu Santos, Antônio Carlos Miguel, Matinas Suzuki Jr, José Augusto Lemos, Ana Maria Bahiana, José Emílio Rondeau e Ezequiel Neves. Era a nata do jornalismo cultural do Brasil na década de 1970 e alguns dos principais nomes do jornalismo e da música da década seguinte.

Para ouvidos menos treinados, e com uma vertente mais voltada à música pop e ao rock, a década de 1980 inicia-se com uma aproximação entre o que era feito no Brasil e o que era feito nos países do primeiro mundo.

## 2.2 Elementos de ligação

Há, na história do rock no Brasil, dois principais elementos de ligação, dois artistas que carregaram consigo a rebeldia e a experimentação desde o final dos anos 60 levando-os à nova geração que estava surgindo. Estes artistas eram Rita Lee e Raul Seixas.

Rita Lee, como já vimos, deixou os Mutantes<sup>5</sup> por volta de 1972, constituiu a banda Tutti-Frutti entre 1973 e 1978. A partir de 1979, junto com seu marido Roberto de Carvalho, lançou-se efetivamente em carreira solo. E carregou consigo o bastião do rock, misturando-o ao pop e à MPB. De acordo com Pereira (2000), Rita Lee foi a figura feminina mais expressiva no rock brasileiro.

---

<sup>5</sup> Rita Lee já havia gravado sem os Mutantes um álbum solo, *Build Up*, porém ainda não havia saído do conjunto. Gravou também *Cilibrinas do Éden*, em conjunto com Lúcia Turnbull, que acabou sendo base para o Tutti-Frutti.

Seu primeiro álbum solo, carregando apenas o título *Rita Lee*, deixando claro seu afastamento de toda e qualquer banda, carrega vários sucessos radiofônicos, músicas que tocavam incessantemente nas paradas de sucesso e também nas casas noturnas e lares. Uma das canções de maior sucesso, *Chega mais*, abria o álbum. Nela, a cantora e compositora flerta com ritmos como o funk norte-americano e a disco music dos anos 1970. A letra era uma canção de amor sexual, que falava coisas como *me leve prá casa / Me prenda nos braços / Me torture de carinhos / Beijinhos, abraços / Depois me coce / Me adoce até eu confessar*. É importante salientar que a canção foi tema da novela de mesmo nome veiculada pela Rede Globo durante o ano seguinte. A segunda canção era muito diversa da primeira, mostrando como a cantora queria estar em dois pólos ao mesmo tempo: a música rock e a música pop. *Em Papai me empresta o carro* temos uma música genuinamente rock'n'roll, que poderia facilmente ter sido composta por Jagger e Richards e cuja letra é um pedido de um adolescente para pegar o carro emprestado do pai para poder sair com uma garota. A próxima canção, *Doce Vampiro*, novamente é uma canção pop, uma balada de amor com toques de conotação sexual como *Vou abrir a porta / Prá você entrar / Beija minha boca / Até me matar*. A canção *Corre-corre* contém diversas passagens instrumentais, evidenciando a guitarra ritmada de Carvalho. A letra conta dificuldades financeiras e a aceleração da vida por problemas relativos à dinheiro.

*Mania de você* abre o lado B do disco, e é novamente uma balada radiofônica, que muito tocou nas rádios do Brasil, e novamente há grande conotação sexual, em frases como *Meu bem você me dá / Água na boca / Vestindo fantasias / Tirando a roupa / Molhada de suor / De tanto a gente se beijar / De tanto imaginar / Loucuras*. A canção seguinte é *Elvira pagã*, canção com pegada mais rock'n'roll e grande cunho feminista, que diz *Todos os homens desse nosso planeta / Pensam que mulher é tal e qual um capeta / Conta a história que Eva inventou a maçã / Moça bonita, só de boca fechada / Menina feia, um travesseiro na cara / Dona de casa só é bom no café da manhã / Então eu digo: / Santa, santa, só a minha mãe (e olhe lá)*. A próxima canção, com ritmo aproximado ao reggae jamaicano, *Maria Mole*, usa o doce conhecido como maria-mole como metáfora irônica de uma garota que só quer saber de descansar. A última canção do álbum é *Arrombou a festa II*, e novamente é um rock rasgado. A letra é uma crônica assumidamente negativa da situação musical brasileira do final dos anos 1970. A letra diz *ai meu Deus / O que foi que aconteceu / Com a música popular brasileira? / Quando a gente fala mal / A turma toda cai de pau / (...) / O*

*Sidney Magal rebola mais / Que o Matogrosso / Cigano de araque / Fabricado até o pescoço / E o Chico na piscina / Grita logo pro garçom / Afaste esse cálice / E me traz Moet Chandon / Com tanto brasileiro por aí / Metido a bamba / Sucesso no estrangeiro / Ainda é Carmem Miranda.* Ao final da canção Lee ainda emula ironicamente canções de Sidney Magal, e da banda norte-americana Chic.

O disco vendeu muito bem e resultou em uma fórmula muito utilizada por Lee e Carvalho nos anos seguintes: um álbum dividido em algumas canções rock, algumas canções pop radiofônicas e poucas flertando com a contemporaneidade internacional.

No ano seguinte Rita Lee lança outro disco homônimo e talvez o de maior sucesso da cantora na década de 1980. Nele as canções de maior sucesso são *Lança Perfume*, muito calcada no teclado típico dos anos 1980, com sua timbragem eletrônica, e cuja letra tem bem-humorada conotação sexual, com frases como *Só sossego com beijinho / Vê se me dá o prazer / De ter prazer comigo / Me aqueça / Me vira de ponta cabeça / Me faz de gato e sapato / E me deixa de quatro no ato / Me enche de amor, de amor*. Esta canção, de acordo com Alzer e Claudino (2004), ficou em nono lugar nas mais executadas no Brasil, e em sexto lugar se contarmos apenas as canções produzidas no Brasil. Outra canção de muito sucesso foi a ecológica *Baila comigo*, onde Lee canta *Se Deus quiser / Um dia eu quero ser índio / Viver pelado / Pintado de verde / Num eterno domingo / Ser um bicho preguiça / Espantar turista / E tomar banho de sol*. Além da preocupação ecológica, há também o medo da bomba atômica, explicitado nos versos *Se Deus quiser / Um dia eu morro bem velha / Na hora "H" / Quando a bomba estourar*. Com tais elementos, a canção foi escolhida para ser a abertura da nova novela da Rede Globo, também chamada *Baila Comigo*, ainda que executada instrumentalmente por Robson Jorge e Lincoln Olivetti no início de cada episódio do folhetim. Esta foi a canção de maior projeção de Rita Lee na década estudada. Ainda de acordo com Alzer e Claudino (2004), ela ficou em segundo lugar nas canções mais executadas do Brasil em 1980. E, em primeiro lugar, se contarmos apenas as canções nacionais.

A canção *Caso sério* é um típico bolero e fez algum sucesso radiofônico. *Nem luxo nem lixo* é um rock muito moderado, com a guitarra marcante mais próxima ao estilo ska do que ao rock primário e contando com alguns instrumentos não convencionais no estilo, como o acordeom. De qualquer forma, foi outro sucesso da cantora. A única canção efetivamente rock é *Ôrra meu*, com sua famosa frase *Roqueiro brasileiro / Sempre teve cara de bandido*. A canção ao mesmo tempo que

fez sucesso, manteve Rita Lee como compositora e intérprete do estilo rock, mesmo que se afastando dele aos poucos.

*Saúde* foi o primeiro disco com o nome Roberto de Carvalho na capa (ainda que na realidade fosse na contracapa, ficando o nome de Rita Lee em muito maior destaque). Neste disco pouco ouvimos de rock, preferindo a dupla concentrar-se em canções new wave. Ainda temos também uma canção quase que inteiramente cantada por Carvalho, *Favorita*, reforçando a ideia de que eram uma dupla, e não apenas Rita Lee.

O disco vendeu muito bem e emplacou duas canções nas mais tocadas do ano: *Banho de espuma* e *Saúde*. A primeira ficou, de acordo com Alzer e Claudino (2004), em terceiro lugar nas mais tocadas, e em segundo lugar se levarmos em conta apenas as músicas feitas no Brasil. *Banho de espuma* é uma canção com ritmo ska misturado a uma percussão caribenha. Na letra temos grande conotação sexual, sendo que algumas de suas frases são *Que tal nós dois / Numa banheira de espuma / El cuerpo caliente / Um dulce far-niente / Sem culpa nenhuma / Fazendo massagem / Relaxando a tensão / Em plena vagabundagem / Com toda disposição*. Isso porque a canção foi de certa forma suavizada por Lee, pois como informa Lima (2014), esta canção deveria chamar-se “Afrodite”, mas a censura não deixou, bem como a frase “qualquer posição”, que acabou virando “toda disposição” por pressão da censura, que chegou a exigir não apenas as letras das canções mas também fita gravada com a cantora executando a música.

A canção *Saúde*, que abre o disco, ficou, ainda de acordo com Alzer e Claudino (2004), no quinto lugar global e quarto nacional naquele ano. A música new wave revela uma letra cujos principais motes são o egoísmo e a individualidade, como percebemos nas frases *Me cansei de lero-lero / Dá licença, mas eu vou sair do sério / Quero mais saúde / Me cansei de escutar opiniões / De como ter um mundo melhor / Mas ninguém sai de cima, nesse chove-não-molha / Eu sei que agora eu vou é cuidar mais de mim*.

Além das canções interpretadas por Rita Lee que atingiram grande público, a canção *Tititi* presente neste álbum ainda fez muito sucesso com a banda Metrô, chegando a ser abertura da novela homônima da Rede Globo. Esta canção foi uma das duas que a banda conseguiu obter sucesso em sua meteórica carreira. *Saúde* foi, também, o último disco onde Rita Lee e Roberto de Carvalho emplacaram canções nas dez mais tocadas do país.

Em 1982 é lançado mais um disco da dupla, desta vez intitulado *Rita Lee e Roberto de Carvalho*, com ambos os nomes em destaque na parte frontal do álbum. Neste disco Lee coloca sua primeira canção, *Flagra*, na abertura da novela *Final Feliz*, da Rede Globo. A canção é cheia de referências aos antigos atores e atrizes de cinema, e mostra o encontro entre dois jovens dentro de um cinema que são pegos em atos libidinosos quando por acidente as luzes da sala de projeção são acesas. A segunda canção, *Barriga da mamãe* não fez grande sucesso, mas foi, de acordo com Lima (2014), censurada. Isso porque a canção apesar de possuir um ritmo pop e pouco agressivo, contava com frases incisivas como *Ando na rua com medo de ladrão / Mas se vejo os "hômee" eu levanto logo as mãos / Desconfio que o patrão me explora / Minha empregada pede aumento ou vai embora / Futebol tá virando chanchada / Carnaval já virou marmelada / Manda-chuva bobeou leva chumbo / Trabalhador paga os pecados do mundo*. Outra canção de grande repercussão foi *Vote em mim*, que apesar de não ser censurada continha grande conotação sexual e política, como as frases *Vou ser presidente do seu corpo / Governar / Anarquizar / Minha plataforma é o prazer total / Isso é melhor e não faz mal, já disseram!* que abrem a canção. Outra canção politizada e crítica em relação ao olhar estrangeiro para o Brasil é cantada por João Gilberto em parceria com Lee: *Meu Brasil é com S*, de acordo com Pereira (2000), faz um resgate da bossa nova, não apenas por contar com Gilberto na gravação, mas também pelo ritmo e pelos acordes utilizados. Mas talvez a canção de maior sucesso do álbum tenha sido *Cor de rosa choque*, um libelo feminista que de acordo com Pereira (2000) desmonta a mulher antiga e a remonta a partir da tonalidade “choque” da cor, ou seja, criando uma mulher mais forte, mais determinada e mais aberta. Ainda de acordo com a autora, a cor de rosa choque é uma referência ao ciclo menstrual da mulher, e pela primeira vez foi exposto em uma canção de grande apelo popular. Além disso, declara o fim da mulher cordata, passiva e submissa ao cantar *Gata borralheira / Você é princesa / Dondoca é uma espécie / Em extinção*.

No ano seguinte Rita Lee e Roberto de Carvalho gravam e lançam um disco com versões em espanhol das suas canções mais famosas, mirando o mercado latino-americano, onde estavam fazendo relativo sucesso. Também foi o ano de lançamento do álbum *Bombom*, este mais voltado para o rock e menos para o pop ou a MPB. A primeira canção, *On the rocks*, foi grande sucesso e seu ritmo lembrava muito o que os Rolling Stones estavam fazendo naquele momento, com bateria sintetizada mas

ainda assim com ritmo firme. A segunda canção, mais calma e de maior sucesso, mostra Rita Lee mais intimista, revelando certas partes de sua personalidade, como na seguinte passagem de *Desculpe o auê*: *Desculpe o Auê / Eu não queria magoar você / Foi ciúme sim / (...) / Da próxima vez eu me mando / Que se dane meu jeito inseguro / Nosso amor vale tanto*. Esta canção, de acordo com Lima (2014) fez tanto sucesso que a frase “desculpa o auê” acabou por virar bordão entre os adolescentes do período. Outra canção que teve relativo sucesso foi *Raio X*, uma canção romântica que foi tema de personagens na novela *Champagne*, da TV Globo.

A canção mais polêmica, porém, foi *Arrombou o cofre*, releitura da sua canção *Arrombou a festa*, de 1976. Nesta nova versão, Lee e Carvalho criticam o governo e seus governantes com uma força quase punk, inclusive citando-os nominalmente. Tanto que a música foi censurada para radiodifusão, o disco era vendido com lacre na capa e os censores mandaram inutilizar a canção no disco, ou seja, ela chegava ao consumidor riscada, de forma que o aparelho de reprodução não tivesse condições de executá-la. Isso porque a letra dizia: *Bye Bye Brazil's vintém / Moratória é a moral da história / Maluf se cala mas a Luftfalla / Ivete dá bandeira que seu sonho é ser vedete / Filoporquequilo Jânio é sempre o mesmo Grilo / Galã da várzea vai pro trono Andreazza / Governadores, Deputados, Vereadores / Saqueando bancos e bancando defensores / Ninguém se ilude mais que a comida está no fim / Olhem só a pança do sinistro Delfim / Tá cheia de cupim / (...) / Beltrão é o mandão da nossa burocracia / Na moita Golbery fazendo muita bruxaria / No breque de improviso Aureliano se embanana / Nas eleições diretas o uniforme é à paisana / Que ótimo Juruna e o escandaloso Timóteo / Na linha dura basta a Solange da censura / Cabeças vão rolar que tal a gente apostar? / Incêndio! Incêndio! Incêndio! Pegou fogo o berço esplêndido*.

Em 1985 Rita Lee e Roberto de Carvalho lançam novo álbum, intitulado apenas *Rita e Roberto*, com direcionamento mais próximo ao new wave, contando com profusão de teclados e semelhanças com outros artistas estrangeiros e também artistas nacionais analisados nesta tese. Apenas a título de comparação, a canção *Glória F* tem batida muito parecida com a canção *Fui eu*, dos Paralamas do Sucesso, lançada um ano antes. E, mais ainda, ambas têm o mesmo “grito de guerra” em seu início. Há também a comparação entre a base rítmica de teclado entre as canções *Nave Terra* de Lee e *Revoluções por Minuto*, do RPM, lançadas com diferenças de poucos meses. Isso indica uma atenção não apenas relativa àquilo que acontecia no

Brasil naquele momento mas também com a cena musical internacional. Neste álbum há ainda uma canção extremamente pessoal: *Não titia* diz, em seu refrão *não titia / eu não tô com leucemia* respondendo a um questionamento de parte de tabloides brasileiros que afirmavam que a cantora estava com leucemia em estágio terminal. O disco pareceu não agradar o público, já que segundo Lima (2014), vendeu menos da metade do seu antecessor e foi o disco de menor vendagem da artista na década de 1980.

Dois anos depois – e perdendo a explosão do consumo de 1986 – Lee e Carvalho lançam *Flerte Fatal*, disco que obteve grande repercussão. Sem a atuação da censura, os compositores puderam fazer a música *Brazix muamba*, com sonoridade próxima ao new wave, principalmente graças à bateria e à guitarra. Em sua letra, a canção critica o governo brasileiro ditatorial, o projeto nuclear brasileiro, o descaso governamental e também o grande anseio em relação à sexualidade nos tempos iniciais da AIDS, com frases como *Viva Brazix, do jeito que tá / Pau-com-pedra pernas-pro-ar / Dúvidas, dívidas ao Deus dará / Darks ditaduras / Viva Brazix, morrendo de dor / AIDS quem faz amor / Angra I, Angra II, III e depois / Anjo exterminador*. Novamente aproveitando a ausência da censura, Lee canta *Um pecadinho escondidinho, rapidinho / Gostosinho no banheiro social / Impetuoso, indecoroso, mafioso / Atrás da árvore de natal / Um santo pecadinho original* na sua canção *Flerte fatal*. Uma das músicas que mais fez sucesso deste álbum é *Bwana*, onde a cantora conta a história (provavelmente autobiográfica, como implica Lima (2014)) de um relacionamento entre uma mulher que estava na sarjeta e que foi salva por um homem. Novamente a dupla de compositores aproveitaram a falta da censura para colocar a palavra “volúpia” em momento central da canção, com grande destaque. Mas a canção de maior sucesso foi, sem dúvida, *Pega rapaz*, que fez parte da trilha sonora da novela global *Brega & Chique*. Nesta canção, os compositores explicitam o desejo sexual em frases como *Nós dois afim / De cruzar a fronteira / Numa cama voadora, fazedora de amor / De frente, de trás / Eu te amo cada vez mais / De frente, de trás / Pega rapaz, me pega rapaz*.

No ano seguinte, os parceiros lançam *Zona Zen*, mas apenas com o nome de Rita Lee na capa. O disco sonoramente é mais associado ao rock, suas letras são menos explícitas e fez menos sucesso que seu antecessor. O disco teve como canção mais veiculada *Independência e vida*, que foi tema da novela *Top Model* da Rede Globo. Nesta canção com batida roqueira e uso de teclados como as bandas de rock



dos anos 1960, tem uma letra mostrando a intenção da protagonista de mudar de vida, com frases como *Sumo do mapa / Vou pra zaca do lhoraca / Viver sei lá de quê / Talvez de brisa / Não preciso visa pra poder entrar numas*. Outra canção que chama atenção é *Cruela Cruel*, em que Lee e Carvalho utilizam-se da personagem da animação *101 Dálmatas*, dos estúdios Disney para criar uma letra que coloca a visão de Rita Lee acerca da liberdade das mulheres, mostrando as várias faces que uma mesma mulher pode ter: *Sou madre de Calcutá / Tentando salvar o planeta / Às vezes destruo o universo / Com o garbo de uma Greta / Viúva negra de Maquiavel / Cruela cruel, cruela cruela / It's heaven in hell*.

Ao final da década, então, podemos afirmar que Lee reafirmou-se como uma cantora popular, mais do que uma cantora deste ou daquele gênero musical. É importante salientar também que a artista sempre tentou mesclar suas canções de forma a obter aceitação de maior público, e, graças à expressão de sua obra, acabou, junto com Raul Seixas, sendo grande influenciadora dos músicos estudados nesta tese.

Raul Seixas, por sua vez teve o ocaso não apenas de sua obra nos anos 1980, mas também da sua vida. Frans (2000), informa que seu primeiro álbum da década, *Abre-te Sésamo*, de 1980, não vendeu bem. O álbum inicia com a canção que dá título ao disco, e faz crítica ao governo brasileiro do período, ao mesmo tempo que critica também os brasileiros, que trabalham para o benefício de poucos. As frases *Lá vou eu de novo, um tanto assustado / Com Ali-Baba e os quarenta ladrões / Já não querem nada com a pátria amada / E cada dia mais enchendo meus botões / Lá vou eu de novo, brasileiro, brasileiro nato / Se eu não morro, eu mato essa desnutrição / Minha teimosia brava de guerreiro / É que me faz o primeiro dessa procissão* deixam clara a posição contestatória de Seixas, que compara a classe política ao mito de Ali Babá e os quarenta ladrões, e a sociedade civil à meros guerreiros que obedecem. A segunda canção, *Aluga-se*, é ainda mais explícita, mais crítica e mais ácida. Nela, Seixas utiliza uma música rock simples para dizer as frases *A solução pro nosso povo eu vou dar / Negócio bom assim ninguém nunca viu / Tá tudo pronto aqui é só vir pegar / A solução é alugar o Brasil! / (...) / Os estrangeiros, eu sei que eles vão gostar / Tem o Atlântico, tem vista pro mar / A Amazônia é o jardim do quintal / E o dólar deles paga o nosso mingau* que criticam tanto governo incompetente quanto cidadãos que nada fazem para o país. No foco cômico do artista, é mais fácil alugarmos o país para quem sabe o que fazer com ele. É mais fácil abrimos mão do Brasil do que ficarmos aqui na miséria. A terceira canção, cujo título é *Anos 80* tenta adivinhar o futuro que

surge aos olhos de Raul Seixas. Na canção o artista, com sua fina ironia, diz *Hey! Anos 80! / Charrete que perdeu o condutor / Melancolia e promessas de amor / Pobre país carregador / Dessa miséria dividida / Entre Ipanema / E a empregada do patrão / Varrendo lixo / Prá debaixo do tapete / Que é supostamente persa / Prá alegria do ladrão* onde compara o patrão ao ladrão, mostrando que são a mesma pessoa, e que este patrão/ladrão está roubando do país. *Ângela* é uma canção romântica, na qual Seixas mostra seu amor à uma mulher com este nome. A próxima canção, *Conversa para boi dormir*, já em seu nome – que é gíria que significa mentira mal contada – indica a ironia que Raul Seixas utiliza para demonstrar a situação do país. A frase *Há quanto tempo que o Brasil não ganha / Isso é conversa pra boi dormir / Espero em Deus porque ele é brasileiro / Pra trazer o progresso que eu não vejo aqui* deixa claro que para Seixas apenas com intervenção divina teremos progresso no Brasil. *Minha Viola* é uma canção saudosista e melancólica, que fala da saída da personagem do sertão, carregando apenas a viola que seu pai havia lhe dado.

No lado B do disco, temos uma bem humorada crítica ao homossexualismo feminino com *Rock das Aranhas*, que se utiliza de dois animais – a aranha e a cobra – para dizer que, na visão de Seixas, o homossexualismo é errado, já que *Cobra com aranha é que dá pé / Aranha com aranha sempre deu jacaré*. A próxima canção, *O conto do sábio chinês*, conta a história de um sábio que se sonhou ser uma borboleta e até o final da vida perguntava-se se era uma borboleta sonhando ser um sábio ou o contrário. Esta canção é uma adaptação do conto *O homem e borboleta*, de Chuang Tzu, filósofo taoísta que viveu por volta do ano IV a.C. e que teve grande repercussão principalmente no desenvolvimento do budismo zen, que Seixas, de acordo com Souza (2011), estudava e por vezes praticava. *Só prá variar* é a próxima canção, que fala da vontade de fazer coisas que usualmente não se faz ou não se pode fazer. A canção *Baby* é a percepção de Raul Seixas em relação a uma menina que faz treze anos e deixa de ser menina para tornar-se aos poucos uma mulher. *Ê meu pai* é uma canção que remete ao ritmo baiano e à prática da umbanda. A última canção é *A beira do pantanal*, uma história onde a protagonista é morta pelo protagonista, que a assassinou por amor. A música é feita apenas com violão e vozes, deixando-a quase hipnótica, lembrando muito o cancionário caipira feito por duplas como Pena Branca e Xavantinho ou Tônico e Tinoco.

O disco, como dissemos, não vendeu bem, mas Frans (2000) salienta que apesar disso a figura de Seixas estava cada vez maior, e seus shows estavam sempre

lotados. Tanto que em fevereiro de 1982, o artista fez uma apresentação para mais de duzentas mil pessoas na Praia do Gonzaga, na cidade paulista de Santos. E além das pessoas ali presentes, outras milhares assistiram graças à transmissão ao vivo da TV Cultura. Mesmo assim, de acordo com Souza (2011), suas apresentações se alternavam em dois tipos: aquelas em que Seixas bebia pouco e conseguia se apresentar magistralmente e aquelas em que a bebida destruía o show por completo, sendo que vários deles sequer foram terminados pelo artista, incapaz graças à ingestão de álcool.

No ano seguinte, Raul troca de gravadora e vai para a Eldorado, onde grava o álbum *Raul Seixas*. Ao mesmo tempo, a TV Globo o contrata para criar uma música para um especial infantil chamado *Plunct Plact Zum*, que iria ao ar no dia das crianças daquele ano, 12 de outubro de 1983. Assim, apoiado pela boa distribuição e divulgação da gravadora Eldorado e muito impulsionado pela força midiática da Rede Globo, o álbum sagrou-se um sucesso.

O disco já inicia com um rock calcado na bateria e no baixo. *D.D.I (Discagem Direta Interestelar)* foi grande sucesso graças muito à letra que mostra uma ligação de Deus para a humanidade, mandando seus filhos fazerem algo, agirem em vez de apenas irem à igreja. A segunda canção é *Coisas do coração*, um rock simples com uma letra de amor. *Coração noturno* é uma música melancólica, com uma letra também triste que fala sobre a solidão. A crítica e a acidez retornam com a canção *Não fosse o Cabral*, onde Seixas se utiliza de um rock agitado para falar da falta de cultura brasileira, com frases como *E dá-lhe ignorância / Em toda circunstância / Não tenho de que me orgulhar / Nós não temos história / É uma vida sem vitórias / Eu duvido que isso vai mudar... / Falta de cultura / Prá cuspir na estrutura*. Flertando com sua identidade nordestina, temos em seguida *Quero mais*, um baião em que Seixas canta em dueto com a cantora da Jovem Guarda Wanderléa. A próxima canção, *Lua Cheia*, é romântica, contando com um instrumental muito semelhante ao bolero e fortemente calcado nos teclados. Em seguida, o maior sucesso do álbum e um dos maiores da carreira de Raul Seixas: *O carimbador maluco*. Esta canção abriu um novo público consumidor das canções do artista: as crianças. Isso porque, como já dissemos, ela foi veiculada como abertura do programa *Plunct Plact Zum*, e este fez enorme sucesso a partir do Dia das Crianças de 1983. Tanto sucesso que, como veremos, foi necessário fazer uma versão do especial televisivo no ano seguinte. A canção narra o encontro entre as crianças exploradoras do universo e o Carimbador

Maluco, um burocrata espacial que concede – ou não – permissões para voar pelo universo. O vídeo mostrando Seixas flutuando pelo cenário em um chroma-key<sup>6</sup> foi muito explorado pela Rede Globo e consagrou o artista com o público infantil.

O lado B do disco inicia com *Segredo da Luz*, música calma, também lembrando bolero e apoiada pelo piano. A letra é psicodélica, integrando o artista à natureza, e tentando mostrar o lugar do homem no cosmos. Um rock mais agitado é o mote de *Aquela coisa*, que fala sobre a felicidade e a tentativa de viver bem e feliz consigo mesmo e com o mundo. *Eu sou eu, Nicorí é o diabo* é uma música que mescla ritmos caribenhos com rock e naipes de metal. A letra fala sobre o sentimento inferiorizado da América Latina. *Capim Guiné* é um baião que fala sobre a vida na fazenda. *Babilina* é um rock típico dos anos 1950, cuja letra fala do amor do protagonista por Babilina, uma prostituta que ele quer que saia do bordel para casar e ser feliz ao seu lado. A última canção do álbum foi gravada ao vivo e é uma versão de uma antiga canção que Elvis Presley costumava tocar em seus shows. *So glad you're mine* é cantada em inglês e pode-se ouvir, por meio da gravação, as vozes oriundas da plateia gritando o nome de Raul Seixas e ovacionando o artista.

Com o sucesso do álbum, e a enorme repercussão da canção *Carimbador Maluco*, Raul Seixas é contratado pela Som Livre, braço fonográfico das Organizações Globo. Assim, no início de 1984 é lançado o disco *Metró linha 743*, que inicia com a canção que dá nome ao disco, uma música tocada com violão de cordas de aço e gaita de boca, ao estilo das canções blueseiras do início do século XX nos Estados Unidos. A letra é uma história anti-censura, onde um homem é preso e morto apenas por estar fumando no local onde outro procurado fumava. A segunda canção, *Um messias indeciso*, conta a história de Jesus Cristo, como se este não soubesse ou não quisesse ser o filho de Deus. Um rock básico marca a canção *Meu piano*, uma anedota sobre a dificuldade de encaixar um piano na casa do artista. A próxima faixa é *Quero ser o homem que sou (dizendo a verdade)* onde a letra tenta explicitar que o homem é melhor quando diz a verdade, e somente a verdade. A última canção do lado A é a *Canção do vento*, que diz que o vento vai entrar Brasil adentro mudando o status quo das pessoas.

---

<sup>6</sup> Chroma-Key é uma técnica de processamento de imagens cujo objetivo é eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com uma outra imagem de fundo. Para tanto, a parte desejada é fotografada ou filmada contrastando em um fundo de apenas uma cor ou pequenas faixas de cores, normalmente azul ou verde. Quando o sinal cromático programado corresponde à(s) cor(es) do fundo, o sinal do fundo alternativo é colocado num sinal composto e transmitido, sobrepondo o fundo original. Quando o sinal cromático programado é diferente do fundo, esse é transmitido em sua forma original.

O lado B inicia-se com *Mamãe eu não queria*, um libelo contra o serviço militar obrigatório. A canção já se inicia com as frases *Mamãe, eu não queria / Servir o exército / Não quero bater continência / Nem pra sargento, cabo ou capitão / Nem quero ser sentinela, mamãe / Que nem cachorro vigiando o portão*. Ao longo da crítica, temos incidentalmente a canção infantil *Marcha soldado*, cantada de forma incrivelmente debochada. Ao final, a frase *Se fosse tão bom assim mainha / Não seria imposição* explica o que o artista pensa sobre o serviço militar. Em *Mas I love you* Raul Seixas faz uma canção romântica de desapego em função da mulher amada. A canção seguinte, *Eu sou egoísta*, fala da diferença entre um ser humano normal e o personagem da história, que é egoísta e deseja só o que há de melhor da vida. Ao final da canção é interessante as citações de John Lennon, Bob Dylan e do próprio Raul Seixas. Em seguida, temos a regravação da canção *O trem das sete*, que já havia sido gravada por Seixas no seu disco *Gita*, em 1974. A diferença é o arranjo, que contém vocais à capela, corais e uma batida mais calma. A última canção do disco é um rock básico, sincopado, com uma letra apocalíptica invocando o apagar de nosso sol e a dificuldade de se atingir a velocidade da luz chamado *A geração da luz*.

O disco vendeu muito mal. Frans (2000) informa que Raul acusou a gravadora de boicotar seu disco, e não divulga-lo o suficiente. Assim, poucos meses depois de ter entrado, Raul Seixas deixa a gravadora Som Livre. Mesmo assim, não para de se apresentar, e algumas das mais importantes apresentações que ocorreram em 1984 foram na danceteria Raio Laser, que, como veremos, era lugar reservado às bandas da geração dos anos 1980 que estavam fazendo sucesso naquele momento, como Barão Vermelho, Blitz e Paralamas do Sucesso. Assim, vemos Raul Seixas como verdadeira ponte entre dois momentos do rock brasileiro, já que ele fazia sucesso tanto com as pessoas que vieram antes das bandas dos anos 1980 quanto com o público destas. E os shows realizados na casa das bandas oitentistas mostraram isso, já que foram sucesso absoluto.

Raul Seixas, porém, era muito instável. Seu humor mudava de acordo com suas inquietudes e, mais ainda, como diria Souza (2011), de acordo com a quantidade de bebida que o músico ingeria. Sua carreira foi deveras prejudicada pelo abuso de álcool, como lamenta Frans (2000). Este autor inclusive cita um dos casos emblemáticos da irresponsabilidade e do vício de Seixas que simplesmente não apareceu em um show em São Bernardo do Campo, na danceteria Adrenalina. Com o não aparecimento do cantor, houve tumulto com um saldo de pelo menos cem pessoas

feridas, uma morta, além da destruição total do local pelos fãs revoltados. Ainda assim, novamente de acordo com Frans (2000), Seixas não pediu desculpas e tampouco assumiu sua parcela de responsabilidade pelo ocorrido. Então, graças à cobertura da mídia, que mostrou o saldo do show não realizado de Raul Seixas, muitos de seus próximos shows foram cancelados e o artista penou por dois anos até conseguir contrato com uma nova gravadora. Os anos de 1985 e 1986 foram péssimos para Seixas.

Em 1987 o artista assinou com a gravadora Copacabana. Lá fez o disco intitulado *Uah-bap-lu-bap-lah-béin-bum*. Este é um disco, como o título extraído do início das canções de Little Richards sugere, predominantemente de rock'n'roll. Seu início já é com a canção *Quando acabar o maluco sou eu*, um rock básico, agitado, calcado no início dos estilos, por volta dos anos 1950. Em seguida, a canção emblemática *Cowboy fora da lei*, que utiliza um pouco do ritmo *country* norte-americano para contar uma história de um cowboy que não quer se aventurar. A letra diz *Eu não sou besta pra tirar onde de herói / Sou vacinado, sou cowboy / Cowboy fora-da-lei* mostrando que é preferível ser um fora-da-lei vivo do que um herói morto. Em seguida, a letra cita Durango Kid, personagem do cinema e das histórias em quadrinhos, uma espécie de Robin Hood, que roubava dos ricos para dar aos pobres, ambientado no velho oeste norte-americano. A canção seguinte, *Paranóia II*, fala sobre gravidez indesejada e a vontade do protagonista de abortar o feto. A letra fala *Oh! baby, baby, eu preciso parar / Essa paranóia tenho que eliminar / Mas o que eu procuro você escondeu na barriga / Não quer me entregar / Que diabo você quer mais de mim?*. Em seguida, Raul regrava seu talvez maior sucesso, *Gita*, em uma versão na língua inglesa intitulada *I am (Gita)*.

O lado B do disco inicia com *Cambalache*, um rock sincopado que mostra o lado pessimista do cantor. A letra revela versos como *Mas que o século XX é uma praga / De maldade e lixo / Já não há quem negue / Vivemos atolados na lameira / E no mesmo lodo todos manuseados / Hoje em dia dá no mesmo / Ser direito que traidor / Ignorante, sábio, besta / Pretensioso, afanador / Tudo é igual, nada é melhor*, explicitando a angústia de viver no século XX e na impotência do homem diante das condições que ele mesmo se impôs. *Loba* é uma canção libidinosa, que mostra a tentativa de um homem de realizar ato sexual com sua mulher. *Canceriano sem lar (Clínica Tobias Blues)* é outro rock calcado no blues e na guitarra, em que Raul Seixas mostra o cotidiano de um homem acordando e exigindo seu cigarro e seu

café para acordar. Mas ao final da canção descobrimos que o local onde a personagem acorda é uma clínica de reabilitação, tal qual as várias por onde o cantor passou para tentar se desintoxicar do álcool na década de 1980. O egoísmo é o tema central da próxima canção, *Gente*. Nela, Raul Seixas canta *Gente é tão louca / E no entanto tem sempre razão / Quando consegue um dedo / Já não serve mais, quer a mão*. Na última canção do álbum, *Cantar*, Raul Seixas revisita suas canções mais importantes, como *Metamorfose ambulante*, *Mosca na sopa* e *Ouro de tolo*.

Para a divulgação do disco, foi armado grande show em Londrina – PR no dia 25 de abril de 1987. Frans (2000), diz, porém, que o show não aconteceu porque Raul Seixas estava internado na Clínica Adventista de São Roque, por intoxicação alcoólica. Seu estado, de acordo com o laudo médico, era lastimável, sem nenhuma chance de recuperação no período necessário para a realização do concerto. Com 12 mil ingressos vendidos, os produtores chamaram os também baianos Camisa de Vênus, que estavam no auge de sua popularidade, para fazer o show no lugar de Seixas. Mesmo assim, a maioria do público preferiu ter seu dinheiro de volta à assistir o show do Camisa de Vênus.

No ano seguinte, com a saúde debilitada graças ao abuso do álcool, Seixas grava seu último disco solo, *A pedra do Gênesis*. Novamente um disco de rock, Seixas inicia seu trabalho com a canção que dá nome ao disco, um rock que fala sobre uma pedra miraculosa tal qual a pedra filosofal, mas que de nada adianta, pois *É a chave do maior poder / Que não vale um chiclete / Que alguém mascou*. Em seguida, temos *A lei*, canção libertária que fala *Todo homem tem direito / De pensar o que quiser / Todo homem tem direito / De amar a quem quiser / Todo homem tem direito / De viver como quiser / Todo homem tem direito / De morrer quando quiser* e no meio emenda com a canção *Sociedade alternativa*, fazendo uma ponte entre o final e o início da carreira de Seixas. *Check-up* é uma divertida narração acerca da vida do autor em momentos na clínica de reabilitação: *Acabei de tomar meu Diempax / Meu Valium 10 e outras Pílulas mais / Duas horas da manhã / Recebo nos peito / Um Triptanol 25 / E vou dormir quase em paz*. Em *Fazendo o que o diabo gosta*, Seixas mostra o casamento entre dois devassos que se amam. Em *Cavalos Calados* Raul conta o momento em que foi tido como morto e que teve que ser ressuscitado por médicos e enfermeiras para depois ser internado.

Ao virarmos o disco temos a canção *Não quero mais andar na contramão*, na qual Raul Seixas tenta explicar para as pessoas que o visitam que ele não utiliza mais

drogas. A próxima canção *I don't really need you anymore*, cantada em inglês é uma canção de amor rompido, de dor de cotovelo onde o protagonista afirma e reafirma não mais querer a mulher com quem estava. *Lua bonita* é uma canção que relembra as tradições baianas e as raízes de seu compositor. A próxima canção é *Senhora Dona Persona*, uma canção contra a censura e, muito provavelmente, contra a Senhora Solange Hernandez, a censora oficial brasileira. A última das canções solo de Raul Seixas é um elogio ao passar do tempo. *Areia da ampulheta* mostra a passagem do tempo e a ignorância deste em relação à natureza humana e sua própria existência.

Para a divulgação deste disco, Raul Seixas não estava em plenas condições físicas e então o cantor Marcelo Nova, da banda Camisa de Vênus decide apoiá-lo. Assim, durante toda a turnê, Raul Seixas trabalhava quase que como um convidado do show de Nova. Isso porque sua saúde debilitada pelo excesso de álcool não deixava Seixas tocar ininterruptamente por mais de 30 minutos, de acordo com Frans (2000). Mesmo assim, o cachê era dividido igualmente entre os dois músicos.

Frans (2000) e Souza (2011) concordam que Marcelo Nova era grande fã de Raul Seixas, e que estava tentando a todo modo alavancar novamente a carreira do cantor, bem como dar uma sobrevida a ele. Por conta disso, Nova decide chamar Seixas para gravar o álbum *A panela do diabo*, que contava com o nome de ambos na capa, e a maioria das composições em parceria. O disco abre com *Be-bop-a-lula*, apenas um vocalize dos dois cantores. Em seguida, uma canção autobiográfica, onde os dois artistas contam sobre sua vida. Raul inicia a canção *Rock n roll* com *Há muito tempo atrás, na velha Bahia / Eu imitava Little Richard e me contorcia / As pessoas se afastavam pensando / Que eu tava tendo um ataque de / Epilepsia* ao que Nova responde *A carruagem foi andando e uma década depois / Nego dizia que indecência era o mesmo / Feijão com arroz / Eu não podia aparecer na televisão / Pois minha banda era nome de / Palavrão*. A próxima canção, *Carpinteiro do universo*, é uma música mais calma, onde novamente temos o diálogo musical entre os dois músicos. A canção seguinte, *Quando eu morri*, não é cantada por Seixas. Apenas Nova canta esta que é uma música calma, baseada quase que exclusivamente no teclado e no dedilhar de um violão. Já em *Banquete de lixo* apenas Raul Seixas canta – excetuando-se o refrão – uma canção lamentosa e com tom de epitáfio, onde o artista tenta reavaliar sua vida e suas escolhas. E o faz em frases como *Muitas mulheres eu amei e com tantas me casei / Mas agora é Raul Seixas que Raul vai encarar / Nem todo bem que conquistei, / Nem todo mal que eu causei, me dão direito de / Poder lhe*



*ensinar / Meu amigo Marcelleza já me disse com certeza / Não sou nenhum ficção / E assim torto e de verdade com / Amor e com maldade, um abraço e até outra vez / O hoje é apenas um furo no futuro / Por onde o passado começa a jorrar / E aqui isolado onde nada é perdoado / Vi o fim chamando o princípio pra poderem se encontrar.*

O lado B já inicia com um rock mais agitado e uma letra deveras satírica em relação à Igreja, seus pastores e a fé cega dos fiéis. *Pastor João e a igreja invisível* é cantada em dueto por Seixas e Nova e tem versos como *Se o pecado anda sempre ao seu lado / Se o demônio vive a lhe tentar / Chegou a luz no fim do seu túnel, minha filha / O meu cajado vai lhe purificar* ou *Para os pobres e desesperados / E todas as almas sem lar / Vendo barato a minha nova água benta / Três prestações, qualquer um pode pagar / O sucesso da minha existência / Esta ligado ao exercício da fé / Pois se ela remove montanhas / Também traz grana e um monte de mulher*, sendo que esta foi a canção mais executada do disco. A próxima canção, *Século XXI* também parece ser autobiográfica, onde Raul Seixas diz *Há muitos anos você anda em círculos / Já não lembra de onde foi que partiu / Tantos desejos soprados pelo vento / Se espatifaram quando o vento sumiu / Você vendeu sua alma ao acaso / Que por descaso estava ali de boeira / E em troca recebeu os pedaços / Cacos de vida de uma vida inteira* fazendo uma possível menção aos anos em que passou com problemas e de certa forma alienado do mundo real. A canção *Nuit* é cantada apenas por Seixas, uma vez que o nome de Nova sequer aparece nos créditos da obra, sendo que Raul Seixas contou com sua esposa Kika Seixas como parceira. A letra é mais introspectiva, ao mesmo tempo que possui traços de psicodelia, remetendo à obra de Seixas oriunda dos anos 1970, com frases como *Eu, eu ando de passo leve pra não acordar o dia / Sou da noite a companheira mais fiel qu'ela queria! / Amo a guerra, adoro o fogo / Elemento natural do jogo, senhores*. Mais um rock agitado temos com *Best Seller*, cuja letra é ácida e mordaz, fazendo humor com os rumos governamentais tomados em 1988/1989: *E como acabaram com a censura / A mídia agora é o nosso Aiatolá / (...) / O presidente conversa com Sting / E é você quem não distingue / Quais são os índios que vão tomar no Xingu / (...) / Se já não existe inteligência / Então vamos bater continência pra esse indício / De resquício militar (um, dois, três, quatro)*. A canção *Você roubou meu videocassete* conta a história de uma mulher que roubou o videocassete do protagonista da história para mantê-lo por perto. A última canção foi composta por Raul Seixas e Marcelo Nova, mas apenas o último a gravou.

A dupla excursionou pelo Brasil durante todo o ano de 1989, e o disco chegou às lojas brasileiras dia 19 de agosto de 1989. Raul Seixas, em decorrência do abuso de álcool durante anos veio a falecer dia 21 de agosto de 1989, deixando fãs enlouquecidos e um legado que foi passado para a próxima geração de roqueiros brasileiros.

### 2.3 Espaços Culturais

Em 1979, de acordo com Alexandre (2002), foi inaugurado um dos principais centros de cultura de São Paulo, e berço de uma série de artistas e obras: o teatro Lira Paulistana. Alexandre (2002) nos informa que Wilson Souto JR., dizia que as gravadoras giravam apenas em torno do Rio de Janeiro, e não se preocupavam em procurar outros mercados de talentos. Com isso em mente, juntou esforços com o administrador de empresas Valdir Galiano e ambos passaram a procurar um terreno que servisse de estacionamento durante o dia e local para apresentações durante a noite. O local encontrado foi um velho depósito de móveis, um porão de cerca de quatrocentos metros quadrados na Rua Teodoro Sampaio, em Pinheiros, zona Oeste de São Paulo.

O Teatro Lira Paulistana foi inaugurado então no dia 25 de outubro de 1979, com cerca de 150 lugares, e lá se desenvolveu a chamada *Vanguarda Paulista*, espécie de grupo de artistas que iam na contramão tanto da MPB quanto do popularesco. Seus principais nomes foram Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e as bandas Premeditando o Breque e Língua de Trapo. Bryan (2004) acredita, entretanto, que não era efetivamente um movimento. Para o autor, o que os ligava era o fato de serem jovens de classe média, universitários ou com formação universitária, moradores do bairro paulista de Pinheiros que produziam seus álbuns independente das grandes gravadoras. O vocalista da banda Premeditando o Breque, Wandi Doradiotto (apud Bryan, 2004 p. 59) afirma “Considero, sem querer ser modesto, que não fizemos um movimento, mas uma movimentação que surgiu em oposição ao bolerão dos anos 1970. Rolava um tipo de música que não representava a cabeça da moçada. Faltava gente avacalhada, no bom sentido, que falasse um pouquinho mais das ruas.”

O Lira Paulistana acabou lançando, como distribuidora, alguns discos das suas principais atrações. Em 1980, *Beleléu leléu eu*, de Itamar Assumpção vendeu cerca de 18 mil cópias apenas na bilheteria do teatro, o mesmo ocorrendo com as 10 mil cópias da obra *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé. O selo do teatro ainda lançou *Quase Lindo* do Premeditando o Breque, *Língua de Trapo*, da banda homônima e uma série de outros álbuns, de artistas como Rumo, Cida Moreira e Grupo Um.

O teatro então foi se desenvolvendo, e por volta de 1982 começou a trazer para seus palcos também a nova geração roqueira. Tocaram ali, entre outros, Ultraje a Rigor, Ira!, Violeta de Outono e Titãs, principalmente na sessão *Boletim de Ocorrência* que, de acordo com Alexandre (2002), ocorria à meia-noite e seu alvo era as novas bandas de rock do período.

Mesmo assim, ainda de acordo com Alexandre (2002), a ideia do teatro era diferente das casas noturnas da época, e as bandas de rock mais populares não acharam ali um porto seguro. Com isso, o teatro acabou entrando em descompasso com a cena existente a partir de 1984, quando seus principais artistas, Premeditando o Breque, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e Língua de Trapo, acabaram ficando grandes demais para os exíguos 150 lugares.

Paralelamente ao aumento do público roqueiro, Perfeito Fortuna, integrante da trupe teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone imaginou um espaço multiuso onde grupos teatrais poderiam se apresentar durante o verão. Este era o embrião da ideia de uma dos maiores elementos aglutinadores do rock brasileiro dos anos 1980.

Ele então encontrou um local apropriado na praia do Arpoador e, segundo Motta (2001), em 15 de janeiro de 1982, pleno verão carioca, foi inaugurado o Circo Voador, contendo cursos de teatro, aulas de dança e acrobacias de dia e espetáculos teatrais e de música às noites. Bryan (2004) informa que a fama do Asdrúbal trouxe o Trombone foi essencial para que Fortuna conseguisse o apoio do engenheiro Márcio Calvão e do cenógrafo Maurício Sette, que o ajudaram no projeto que, com sua lotação máxima comportava cerca de 800 pessoas.

Um dia após seu maior evento, *O Musical dos Musicais*, dias 29 e 30 de março de 1982, o circo foi desmontado e levado do Arpoador para o bairro da Lapa, onde foi inaugurado dia 23 de outubro de 1982, desta vez com capacidade para 4000 pessoas, consolidando-se como uma das mais democráticas casas de espetáculos da cidade.

Neste período, diversas bandas cariocas estavam se formando, como Barão Vermelho, Blitz ou Paralamas do Sucesso, e encontraram no Circo Voador o local

perfeito para executar suas apresentações. Ali a juventude carioca se encontrava para ouvir novas bandas e novos sons, para conhecer pessoas e se integrar no movimento cultural do rock brasileiro.

As pessoas iam ao Circo Voador e ouviam uma nova banda, que tocava apenas na rádio Fluminense FM. Ou o contrário, ou seja, ouviam determinada música na Fluminense FM e iam ao Circo Voador para escutá-la ao vivo.

Sabendo disso, e percebendo uma iminente explosão daquele tipo de música e comportamento, Alexandre (2002) nos conta que Perfeito Fortuna, em parceria com Maria Juçá, produtora do Circo Voador, desenvolveram uma união mais formal com a Fluminense FM: O projeto *Rock Voador*. Neste projeto, nas noites de sábado e domingo, só tocariam bandas que já haviam tocado na emissora de rádio. Ao mesmo tempo, o movimento crescia e as bandas apareciam e se desenvolviam.

A gravadora Warner do Brasil lançou então o disco do projeto *Rock Voador*. Neste projeto, como informa Alexandre (2002), a gravadora lançaria um LP com músicas de diversas bandas, todas originárias de fitas demo produzidas pelas próprias bandas, ou seja, um disco cru, sem nenhum estúdio de porte apoiando. Um disco de fitas demo. O que os artistas tinham em comum eram nomes curiosos, bom humor e uma temática das letras mais voltada para o cotidiano. Além disso, eram bandas cujas pessoas já se conheciam por frequentarem os mesmos lugares.

Bryan (2004) informa que as bandas que integravam esse disco eram: Sangue da Cidade, Papel de Mil, Maurício Mello e Companhia Mágica, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Malu Vianna e Celso Blues Boy. O principal intuito da Warner com o disco era tentar descobrir uma nova Blitz, que, como veremos, nesse momento era a maior banda de rock do país. E o maior intuito das bandas era serem ouvidas para uma possível contratação posterior, o que acabou acontecendo com Sangue da Cidade, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens e Celso Blues Boy.

O Circo Voador foi o principal palco carioca não apenas para as bandas locais, mas para todas as demais bandas do período. Paulistas, brasilienses, baianos, gaúchos. Ali era o palco para a inovação, o palco para a juventude brasileira se reconhecer e fazer crescer um movimento forte em direção a novas ideias e novas perspectivas.

Juntamente com o Circo Voador e as danceterias – que veremos a seguir - a rádio Fluminense FM foi um dos pilares da divulgação e expansão das bandas nacionais oriundas dos anos 1980, por ter aproximado público e artista, e por ter dado

chance para que estes conseguissem ser ouvidos por um público maior e mais eclético.

A rádio inicia-se, segundo Estrella (2012), quando dois jovens, Samuel Wainer Filho, também conhecido por Samuca, e Luiz Antônio Mello, propõem a criação de um programa radiofônico onde o rock era imperativo. O nome deste programa seria *Rock Alive*. Os dois então conversam com Ephrem Amora, superintendente do grupo O Fluminense (que contava também com a Fluminense AM e o jornal *O Fluminense*), que negou-lhes o programa.

Naquele momento histórico e tecnológico, em meados de 1982, a maioria das rádios ouvidas pelos jovens era AM. Isso porque a Modulação em Amplitude tem uma cobertura maior, consegue, ainda que com menos qualidade, atingir maior espaço territorial, independente de acidentes geográficos que dificultem a passagem do sinal radiofônico.

Castro (2010) diz que no Rio de Janeiro, onde instalou-se a Fluminense FM, havia apenas uma rádio que tocava música pop, a Mundial AM. As rádios FM no período tocavam apenas música ambiente, sem interrupções. Como sua abrangência era limitada por problemas técnicos, era praticamente ignorada pelos ouvintes, e acabava sobrando às FMs as salas de espera dos consultórios médicos ou correlatos.

Estrella (2012), entretanto, lembra que entre 1977 e 1982 surgiram 11 novas emissoras FM no Rio de Janeiro, e os ouvintes começaram a perceber que na outra banda do seu rádio havia outro tipo de programação, mais descontraída, diferente das táticas já estabelecidas pela AM. E a qualidade da transmissão também era outra, já que com menos potência, as FMs tinham uma qualidade superior, e poderiam ser escutadas em estéreo, diferente das AM, que sempre foram monofônicas<sup>7</sup>. Mesmo assim, ainda não havia uma rádio para os jovens.

Este panorama começou a mudar quando Amora chama novamente Mello e Wainer Filho, oferecendo-lhes não mais um programa, mas sim toda a direção artística da rádio, dando-lhes carta branca para trabalhar a faixa 94,9 do *dial* dos rádios.

Como informado por Alexandre (2002), às seis da manhã de 1 de março de 1982 inaugurou-se a Rádio Fluminense FM, em Niterói, RJ. Com ela, toda uma nova

---

<sup>7</sup> No modelo monofônico de transmissão, todas as informações de áudio são registradas em um mesmo canal, ou seja, mesmo o aparelho podendo ter várias caixas ligadas a ele, todas elas emitem o mesmo conjunto sonoro, fato que diminui a noção espacial do som original, pois não é possível distinguir de onde vem cada elemento.

fórmula de rádio foi criada. Estrella (2012) ressalta que a Fluminense não nasceu com a proposta de ser uma rádio de rock. Sua proposta era fazer aquilo que as demais rádios não faziam. O rock apenas era estilo musical nascente que as outras rádios ignoravam.

Uma das principais mudanças da Fluminense em relação às demais rádios do período foi a locução. Novamente de acordo com Estrella (2012), descobrimos que todas as locuções seriam feitas por mulheres. Até então apenas homens faziam locução em rádio. Mais ainda, estas mulheres não tinham treinamento para a função. Mas estudavam cada canção e cada artista, para informar os ouvintes acerca daquilo que estavam escutando no momento.

Além disso, a rádio tinha como meta nunca aceitar *jabaculê*, ou seja, nunca aceitar dinheiro das gravadoras para tocar este ou aquele artista. Com isso, puderam desenvolver outra característica que muito os beneficiou: nunca tocar a mesma música duas vezes ao dia. E estas músicas, ao serem executadas, o seriam na íntegra. Estrella (2012) informa que no período as rádios “cortavam” pedaços da música ou o locutor inseria sua voz na canção. Isso para evitar que as pessoas copiassem em suas fitas cassetes a música que estava tocando na rádio. Os ouvintes da Fluminense faziam o oposto, ou seja, gravavam diversas músicas a partir da programação da rádio para poder escutar depois.

Na Fluminense não havia “música de trabalho” de determinado artista. Tocavam-se todas as canções dos álbuns, ou aquilo que os ouvintes pediam. Mas a execução das músicas nunca levou em consideração desejos de artistas ou gravadoras. Os módulos eram compostos de três músicas, sempre nesta ordem: a primeira era nacional e as outras duas, estrangeiras. Esta característica gerou entre os ouvintes o hábito dessa sequência, além de abrir espaço permanente para a música brasileira na programação.

Bryan (2004) informa que o texto falado na rádio era informal, porém sem gírias, direcionado aos jovens cansados de escutar sempre as mesmas canções e sedentos por informações a respeito de música, surfe, skate, voo livre e movimentos guerrilheiros internacionais. Quando estreou, a rádio caiu no gosto das pessoas entre 15 e 30 anos, das classes A, B e C, localizadas principalmente nas zona sul do Rio de Janeiro e exigentes quanto à pronúncia correta dos nomes dos artistas e das canções executadas. Estrella (2012) diz que quando a Fluminense começou, havia 16

emissoras na Grande Rio e ela estava em penúltimo lugar na audiência. Alguns meses depois, era a terceira em número de ouvintes.

Interessante a colocação de Castro (2010 p.73) em relação às dependências da rádio. Ele nos conta que

A famosa Fluminense FM não passava de uma salinha minúscula, não devia ter mais de 7 metros quadrados, num prédio degradado na entrada da cidade de Niterói. Numa mesa que ocupava 40% da sala, estavam dois leitores de cassete autorrebobináveis, um microfone, um caderno com a numeração dos cassetes e sua localização, e um cinzeiro repleto de bitucas. Nem o telefone cabia na mesa, ficando no chão, por debaixo da poltrona onde sentava o locutor. A rádio funcionava como uma rádio AM, recebendo telefonemas de ouvintes e interagindo com eles.

Na rádio, de acordo com Estrella (2012), os principais responsáveis pelo seu sucesso foram Luiz Antônio Mello, cuja função era cuidar dos bastidores, do orçamento, da contratação de profissionais e intermediar as mudanças técnicas necessárias para que a rádio aumentasse sua potência; Sérgio Vasconcellos, que com cerca de seis mil discos de rock dos anos 1950, 1960 e 1970, além de piratas comprados nos EUA, assumiu a programação musical da rádio; Amaury Santos, cuja responsabilidade estava no treinamento da locução, do radiojornalismo e a produção de cartuchos e fitas a serem utilizados no estúdio; Maurício Valladares, programador do principal programa da rádio, o *Rock Alive* e Carlos Lacombe e Álvaro Luiz Fernandes, responsáveis pelo marketing e pelo departamento comercial da rádio.

Alexandre (2002) diz que um dos motivos para a consolidação e sucesso da rádio veio com o lançamento de uma demo da Blitz gravada ao vivo no Circo Voador, com "Você não soube me amar". A rádio começou a ganhar fama de incentivadora do rock brasileiro e "lançadora" do novo pop mundial, já que esta fita tocou no segundo dia de operação da rádio.

A rádio era tão influente que, segundo Estrella (2012), o selo "Aprovado pela Fluminense FM" era requisitado febrilmente pelas gravadoras. Todos os discos que tinham este selo eram vistos como de vanguarda, como representando o ápice musical da juventude brasileira.

Todas os artistas da geração dos anos 1980 passaram pela rádio, também conhecida como "Maldita", graças a uma de suas vinhetas, que gritava esta palavra com um tom desesperado.

Uma das maiores ajudas ao rock nacional veio da já comentada parceria com o Circo Voador, casa de espetáculos de Perfeito Fortuna. Como ambas as instituições eram muito atuantes para os músicos do período, era quase natural que houvesse uma espécie de colaboração entre elas. Para Juçá (apud Estrella, 2012), a maior vantagem da parceira era o aumento da audiência para a Fluminense e o aumento de público para o Circo Voador. Nos quatro anos de parceria, cerca de 390 bandas passaram por ambos os meios de divulgação.

A Fluminense ficou conhecida por apresentar ao público o rock brasileiro dos anos 80. Bandas que ficaram nacionalmente famosas lá se apresentaram primeiro, como Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Celso Blues Boy, Lobão, Blitz, Legião Urbana, Capital Inicial, Plebe Rude entre outras. Além disso, detinha, entre todos os veículos de comunicação, a maior credibilidade entre os jovens

Porém, mesmo com uma boa proposta, diversos patrocinadores, alta credibilidade e confiabilidade, para Estrella (2012), a Fluminense FM deixou de ser uma rádio relevante a partir de 1986. A autora conta que as razões para isto foram os conflitos internos que desmantelaram a equipe original, e que, a partir de 1986, a rotatividade entre as gerências e funcionários levaram a diversas estratégias equivocadas, que trouxeram a descaracterização da rádio. Ela ainda permaneceu no *dial* dos aparelhos de rádio até 1994, mas sem sombra do brilho de outrora.

Outro espaço cultural importante eram as chamadas danceterias. Léo Jaime (apud Alexandre 2002 p. 183) afirma que "As danceterias foram os shopping centers para os jovens dos anos 80". Elas foram um fenômeno típico do Estado de São Paulo, e eram lugares bonitos, espaçosos, onde se podia comer, dançar, jogar videogame, namorar, conversar ou assistir a um show.

O nome - ou rótulo - danceteria, surge em Nova York, em 1979 com a casa de espetáculos *Danceteria*, cujo nome unia as palavras dancing com cafeteria. No Brasil, este conceito de diversidade ou de união de interesses foi um pouco ampliado, e em 22 de março de 1984, ainda segundo Alexandre (2002), foi inaugurada a Rádio Clube, a primeira danceteria do país.

Alguns meses depois abriram Madame Satã, Radar Tan Tan, Tífon, Raio Laser e Pool Music Hall. Todas com a proposta de ser uma miscelânea de estilos e diversões para os jovens do período. E todas elas tinham shows diários. Boa parte da geração dos anos 1980 cresceu nas danceterias, e todas as bandas divulgavam lá seus



primeiros trabalhos. Foram as danceterias que permitiram às bandas o crescimento além do circuito underground formado por bares como Napalm ou Rose Bom Bom.

Quando as danceterias foram inauguradas, toda a geração de bandas que tocavam no underground para 200 ou 300 pessoas passaram a tocar para 2000 ou 3000 pessoas, para, como informa Ribeiro (2009), saltar para palcos ainda maiores, com shows em ginásios e estádios lotados, além de uma maior exposição tanto nas rádios quanto na televisão. Com isso o circuito amador sofreu grande revés.

O primeiro programa de videoclips do Brasil, de acordo com Alexandre (2002), foi o *Som Pop*, da TV Cultura de São Paulo. O produtor do programa era Luiz Fernando Magliocca, que além de comandar o programa televisivo, também foi o responsável pela alteração da rádio Pool FM, que a partir de 2 de dezembro de 1985 atendia pelo nome de 89 FM.

Assim como a Fluminense FM no Rio de Janeiro, a intenção de Magliocca era fugir dos padrões radiofônicos da época. Seu slogan, naturalmente influenciado pela grande repercussão do Rock in Rio, era “A Rádio Rock”. Entretanto, não era tão febrilmente algemada aos padrões roqueiros como era sua contraparte carioca, tanto que, Alexandre (2002) cita incursões nas cenas de música eletrônica e underground da capital paulista.

Além disso, a rádio abria espaço para outras formas de arte cujo ideal se aproximava do roqueiro, como o programa semanal de Angeli, o *Rádio Chiclete-Banana FM*. Importante salientar, de acordo com Estrella (2012), que na rádio Fluminense também havia o programa *Chiclete com Banana*, mas nada tinha a ver com Angeli.

Na 89 FM, de acordo com Bryan (2004), Angeli comandava um programa de variedades, que contava com radionovelas de Cacá Rosset, crônicas a respeito de pedofilia lidas por Glauco Matoso e quadrinhos dramatizados por Luiz Gê. Isso porque naquele momento a revista *Chiclete com Banana* era a revista de humor adulto de maior vendagem e repercussão no Brasil, fazendo com que este programa tivesse dupla função: agregar ouvintes que gostavam do humor escrachado da revista para a rádio e captar novos leitores, que se identificavam com a rebeldia radiofônica e com o estilo rock ali executado para a revista.

O interessante, como ressalta Alexandre (2002), é que o rock brasileiro neste momento era uma febre tão intensa que grandes conglomerados de comunicação,

como a Rede Globo ou o grupo JB trabalhavam com a mesma sede por novidades que os pequenos veículos, e em muitos casos até mesmo com a mesma liberdade artística.

A Rede Globo de Comunicações, propriedade do empresário Roberto Marinho, vinha construindo um império comunicacional desde seus acordos com os governos militares a partir de 1964, como salienta Oliveira (1990). Na década de 1980 a empresa, principalmente graças à Rede Globo de Televisão, estava presente em praticamente todos os lares brasileiros, e podemos afirmar que virtualmente todos os ouvintes de rock brasileiro e todos os leitores da revista *Chiclete com Banana* acabavam tendo alguma espécie de contato com a programação da emissora, que, visando atingir mais e mais esta parcela da população, criou programas com o intuito de atingir os jovens e fazer crescer ainda mais este mercado.

Assim sendo, seu maior produto, as telenovelas, acabaram por incluir personagens e tramas visando ao jovem, e a partir da década de 1980, a relação destes em seu próprio meio foi mais bem explorada por autores como Sílvio de Abreu, Cassiano Gabus Mendes, Glória Perez, Dias Gomes e Janete Clair. Além disso, as trilhas sonoras também incluíam cada vez mais artistas da nova geração do rock, uma vez que suas canções sempre rendiam músicas que ressaltavam a relação entre os personagens jovens. Diversas bandas do rock nacional tiveram suas canções nos folhetins diários da Rede Globo, como por exemplo *Tesouros da juventude*, de Lulu Santos na novela *O amor é nosso*; *Down em mim*, do Barão Vermelho em *Final Feliz*; *Inútil*, do Ultraje à Rigor em *Transas e caretas*; *Egotrip*, da Blitz, *Corações Psicodélicos* de Lobão e *Me liga* dos Paralamas do Sucesso em *Um sonho a mais*; *AAUU* dos Titãs e *Toda Forma de Poder* dos Engenheiros do Hawaii em *Hipertensão*; *Coisas do coração*, de Ritchie em *Roque Santeiro*; *Música Urbana*, do Capital Inicial em *Roda de Fogo*; *Nosso amor a gente inventa*, de Cazuza e *Amanhã é 23* do Kid Abelha em *O outro* entre muitos outros. Naquele momento, em praticamente todos os discos de novela havia pelo menos um representante do chamado rock nacional. Barão Vermelho participou de mais de 5 novelas, o mesmo acontecendo com a Blitz e Lulu Santos, além disso, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso, Evandro Mesquita e Cazuza também participaram de mais de uma novela. Mas o ápice de um artista comercial na década de 1980 era a participação na apresentação da novela. Ao deixar sua canção nos aproximadamente 1'30" de abertura de cada episódio, ao longo de aproximadamente 6 a 8 meses, o artista tinha a certeza de grande vendagem. Entre os artistas que tiveram suas canções na abertura de

novelas, podemos citar *Nosso louco amor*, da Gang 90 e as Absurdettes, na novela *Louco Amor*; *Pelado*, do Ultraje a Rigor, na novela *Brega & Chique*; *Flores em você*, do Ira!, na novela *O outro* e *Comeu*, da banda Magazine, na novela *A gata comeu*.

Além da inserção do rock no maior de seus produtos, a Rede Globo também criou outros produtos voltados exclusivamente para os jovens, tais como a transmissão do Rock in Rio, como diremos adiante, o programa *Mixto Quente*, que também será descrito em outro momento deste trabalho e outro programa tipicamente jovem e com trilha sonora do rock nacional, o programa *Armação Ilimitada*, de Daniel Filho, com André di Biase, Kadu Moliterno, Andréa Beltrão e Jonas Torres, que também será estudado adiante nesta tese.

Outro local onde as bandas sempre apareciam para satisfazer o desejo do público e da Rede Globo eram os programas de auditório. O mais notável entre eles eram os programas do apresentador Chacrinha, sendo que seu programa *Cassino do Chacrinha* era apresentado todos os sábados à tarde. O programa era líder absoluto de audiência no horário, e por lá passaram para apresentar suas músicas praticamente todas as bandas descritas neste trabalho. A popularização do programa ajudava às bandas encontrarem público ainda maior, fora do nicho rock e, mais ainda, fora até mesmo do nicho jovem, já que o programa era assistido por praticamente todo brasileiro nas tardes de sábado.

Outro programa líder de audiência onde apareciam muitas das bandas era o *Fantástico*. Exibido nas noites de domingo, o programa emulava uma revista de variedades televisionada e entre suas atrações estava a exibição de videoclips que bandas e gravadoras faziam para difundir seu trabalho. Pela programação do *Fantástico*, passaram também praticamente todas as bandas aqui estudadas.

## 2.4 Punk

Alexandre (2002), diz que a estética e os comportamentos punk, copiados de ídolos como Ramones nos EUA ou Sex Pistols no Reino Unido, com seu lema *Do it yourself*, ou *faça você mesmo* chegou rapidamente às ruas de São Paulo e Brasília. Por vias diferentes, como veremos.

O local e a data de criação ou nascimento do movimento punk divide-se, segundo Ronsini (2007) entre a cena de Nova York do final dos anos 1960, na qual o

estilo musical foi inventado e a popularização da atitude associada ao punk, bem como sua política e visual, que remontam o final dos anos 1970 na Inglaterra.

No momento da explosão punk a partir dos EUA e da Inglaterra, por volta de 1977, o Brasil sofria com o arrocho salarial decorrente do “milagre econômico”, e milhares de jovens e mulheres entraram para o mercado de trabalho, teoricamente em cargos inferiores. Alexandre (2002) mostra que neste período, 70% dos trabalhadores entre 14 e 24 anos tinham seu emprego situado no perímetro urbano, ou seja, mais próximo do contato cosmopolita necessário para integração com um movimento cultural que ocorria simultaneamente do outro lado do mundo. Assim, no final dos anos 1970 havia uma massa gigantesca de novos consumidores jovens.

Bivar (2001) assume que o punk é um movimento de revolta adolescente, de um pessoal que no auge do movimento tinha perto de dezoito anos. Além disso, de acordo com Home (2004), o punk foi um movimento em que a maioria dos participantes estava apenas semiconsciente de suas origens proletárias e pobres. Mesmo assim, essa falta de consciência não impediu que os rapazes que estavam nas violentas ruas da periferia de São Paulo, ou nas entediadas quadras de Brasília entendessem o movimento punk como uma expressão simultânea de frustração e desejo de mudança. O punk claramente tinha algo a dizer, ainda de acordo com Home (2004), uma vez que se pode observar até os dias de hoje sua influência no comportamento jovem e sua atitude faça-você-mesmo.

Na capital paulista, a partir de 1976, jovens começaram a se organizar na Vila Carolina, bairro residencial afastado e degradado de São Paulo, com poucos recursos e infraestrutura. A aspiração destes jovens era ter sua própria gangue, e também sua própria banda. Um dos protagonistas mais atuantes da cena punk brasileira é Clemente Tadeu Nascimento, mais conhecido apenas como Clemente. Para ele, o punk surgiu mais pelas gangues, agrupamentos de jovens, em geral delinquentes, do que pelas bandas. Entretanto, foram as bandas que levaram o movimento para frente (CLEMENTE apud MOREIRA, 2006).

A primeira banda punk de São Paulo surgiu quando Clemente aprendeu a tocar contrabaixo elétrico e criou a Restos do Nada. Ao mesmo tempo, em 1978, todas as gangues da Vila Carolina se fundiram para formar a Carolina Punk. E nas Grandes Galerias, conjunto comercial paulista especializado no comércio de discos e artigos relacionados à música, surgia a primeira loja a comercializar discos punk: a Wop Bop.

Bryan (2004), afirma que no mesmo ano de 1978 o punk também se instalou na capital federal do Brasil. Brasília no final dos anos 1970 era a cidade com o maior consumo de drogas do país e a com maior índice de suicídios entre jovens. A cidade, no período, era marcada pela transitoriedade das pessoas, que não tinham e não criavam raízes na cidade, e por um profundo tédio.

O movimento punk em Brasília tem raízes muito diversas das de São Paulo. E era basicamente formado por estudantes de classe média, filhos de professores universitários ou diplomatas. O agrupamento de quatro prédios apelidado “Colina” era onde, segundo Alexandre (2002), diversos amigos se encontravam para conversar, beber, usar drogas e ouvir música.

Nesse momento Renato Manfredini Jr., mais tarde conhecido por Renato Russo, era professor da escola de idiomas Cultura Inglesa e tornou-se amigo de Felipe Lemos, que estava retornando da Inglaterra com o pai professor que havia concluído o mestrado. Na Inglaterra, Lemos vivenciou a eclosão do punk, em 1977. Ao voltar para o Brasil em 1978 conheceu Russo em uma festa e descobriram a paixão mútua pela música punk. Russo então apresentou a Lemos André Pretorious, filho de embaixador sul-africano. Os três, Renato no baixo, Felipe na bateria e André na guitarra, formaram a seminal banda Aborto Elétrico. A banda, de acordo com Ribeiro (2009), tinha formato musical pobre, desprovido de qualquer refinamento: utilização de poucos acordes, bateria simples, canto gritado e instrumental básico. Suas letras tinham rimas fáceis com temática social denunciante e inconformada.

Também amigos da “Colina”, de acordo com Ouro Preto (*apud* Carvalho, 2011), os irmãos Loro Jones e Geraldo Ribeiro somaram esforços à Carlos Augusto Woortmann, vulgo Gutje e criaram a segunda banda punk da cidade, a Blitz 64, com as mesmas características musicais de seus conterrâneos.

O shows iam se somando, e cada vez mais a juventude brasiliense se unia em torno do punk. E cada vez os shows tinham mais plateia. Entretanto, é bom salientar, como faz Alexandre (2002), que o mais importante não era exatamente o som ou a atitude, mas sim a proximidade com as pessoas, a formação de uma “tribo”. Isso porque os punks brasilienses eram, em geral, estudantes bem comportados de segunda à sexta-feira e travestiam-se de revolucionários nos finais de semana. Para parte daqueles jovens, o punk não era mais do que mero escapismo juvenil, uma “moda” para chamar atenção ou socializar.

Tanto era tido como escapismo que, de acordo com Bryan (2004), a grife de roupas Ellus lançou a “moda punk” para tentar atingir jovens que pensavam ser o punk apenas uma forma de vestir-se, sem se preocupar com a ideologia por trás do movimento ou suas estéticas sonoras e culturais.

Em 1979 Fábio Sampaio abriu, no conjunto Grandes Galerias da rua 24 de maio, em São Paulo, a loja *Punk Rock Discos*, onde os punks paulistanos se encontravam. O típico punk paulistano usava roupas pretas, cinto de couro com tachas, jaquetas também de couro, calças jeans rasgadas, camisetas furadas, braceletes com metal pontiagudo, coturnos, correntes e alfinetes nas orelhas. Seu cabelo, em geral, era cortado estilo moicano, arrepiado ou raspado, deixando-os com aparência agressiva. Essa aparência acabou por levar a revista *O Repórter* anunciar que os punks que frequentavam o metrô São Bento eram nazistas declarados. Já em Brasília a estética não era tão confrontadora. Por ser uma cidade muito mais quente, pouco havia jaquetas de couro e coturnos, mas os jeans rasgados estavam presentes, bem como as camisetas furadas. Eles utilizam poucos acessórios e não cortavam o cabelo estilo moicano tampouco tinham alfinetes na orelha. A maioria dos punks de Brasília diferenciavam-se mais pela atitude do que pela vestimenta.

O movimento punk acabou por despertar a curiosidade da imprensa brasileira, tanto que os punks concederam entrevistas coletivas aos mais variados órgãos que se surpreendiam ao constatar que, apesar de muitos mal terem concluído o primeiro grau, eram capazes de opinar a respeito da realidade brasileira e internacional.

Neste período, a partir de 1979, os jovens punks paulistas escutavam semanalmente o programa de Antônio Carlos Senefonte, mais conhecido como Kid Vinil, na rádio Excelsior, onde divulgava novidades do rock internacional numa época em que quase nenhuma emissora de rádio dava atenção ao que os jovens desejavam escutar.

Na alvorada da década de 1980, a inflação, como já vimos, ultrapassava os 100%, o desemprego era geral e o subemprego maior ainda. O perfil do jovem brasileiro era o de indivíduos que rapidamente perderam o acesso à diversão e ao consumo. Eram jovens que buscavam informação e sentiam-se excluídos, marginalizados. Isso somado ao auge dos movimentos sindicalistas concentrados na região do ABC Paulista, que deu forte conotação social e política aos punks. Havia, entretanto, segundo Moreira (2006) uma enorme divisão entre os punks de São Paulo e os do ABC. Apesar de ambos serem de classe pobre e mais ou menos na mesma

faixa etária, os do ABC eram metalúrgicos, e viam as greves e os movimentos de forma muito diferente dos seus colegas da capital. Houve então inúmeras brigas entre as duas facções. Tais brigas ficaram tão notórias que Angeli chegou a retratar seu personagem punk, Bob Cuspe, como um brigão.

No segundo semestre de 1981, de acordo com Dapieve (1995), o jornal *Estado de São Paulo* publicou série de reportagens sobre a “geração abandonada” que seriam os punks. Clemente se indignou e escreveu uma carta ao jornal, lembrando a posição sociocultural do movimento. Esta carta chamou a atenção da produtora Olhar Eletrônico, que decidiu fazer um documentário sobre os punks paulistas.

O documentário e as demais movimentações fizeram com que Antônio Bivar, teatrólogo que, graças ao seu envolvimento com LSD, decidiu se exilar com Caetano Veloso e Gilberto Gil em Londres e que viu o nascimento da segunda geração punk, escrever o livro *O que é punk*, para a editora Brasiliense, na série de livros paradidáticos *Coleção Primeiros Passos*.

Quase ao mesmo tempo, Clemente decide escrever um manifesto na revista *Gallery Around* para explicar o movimento e mostrar para a sociedade o que ele e seus colegas jovens imaginavam:

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra de Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com uma outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou, na verdade, o convida para a alienação. Nos nossos shows de punk rock, todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes – e ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim, eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria do jeito que eles a veem, do alto, mas que não sentem na carne como nós. E também choram de alegria quando contam o dinheiro que ganham. Nós, os Punks, somos uma nova face da Música Popular Brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma idéia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por

nenhuma produção da rede globo de televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a Música Popular Brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): Para pintar de negro a Asa Branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer. (CLEMENTE *apud* Alexandre, 2002 p.60)

Nota-se com este manifesto a visão de Clemente – compactuada com a maioria dos punks paulistas – que ele percebe a MPB como algo morto culturalmente, que não é mais relevante. Além disso, coloca o termo “MPB” como um grande guarda-chuva composto por todo o tipo de música forjado no Brasil. Para ele e para boa parte dos simpatizantes do gênero rock no Brasil, não há diferenças suficientes entre Sandra de Sá, que fazia uma espécie de funk da periferia, Guilherme Arantes, oriundo do rock progressivo, o baião de Luiz Gonzaga, o samba do Demônios da Garoa ou a engajada canção de Geraldo Vandré.

Ao mesmo tempo, explicita quem são os punks, oriundos de classe menos privilegiada economicamente, mas que possui grande ideologia contestatória e grande energia para brigar pelo que acha certo para o país. Além disso, os punks prometem enxergar a realidade de perto, não olhando a pobreza do alto de caríssimos apartamentos, mas sim do beco onde está o lixo. Prometem reformular a música brasileira do ponto de vista do real sofredor, não de um hipotético e idealizado “pobre”.

Com esta ideologia em mente, de acordo com Dapieve (1995), Bivar e Calegari (este, guitarrista da banda de Clemente), decidem criar o *I Festival Punk de São Paulo*, mais conhecido como *Começo do Fim do Mundo*. O festival foi realizado no Sesc Pompéia, na capital paulista, nos dias 27 e 28 de novembro de 1982. Ali se apresentariam dezenas de bandas, além da exibição do documentário do Olhar Eletrônico, exposição de fotografias, mostra de fanzines, venda de discos, e seria o palco para o lançamento do livro de Bivar.

No mesmo evento foi lançado o primeiro registro do punk de São Paulo, o LP de 45 RPM<sup>8</sup> *Grito Suburbano*, com as bandas Cólera, Olho Seco e Inocentes, que

---

<sup>8</sup>45 RPM (Rotações Por Minuto) era uma das formas de se gravar um disco de vinil. Neste caso, em cada minuto o disco girava 45 vezes sob a agulha do tocador. A questão aqui colocada é que este formato era antigo, já que o usual na década de 1980 era o de 33 rotações por minuto, que atingia melhor qualidade no momento da reprodução.



gravou quatro faixas: *Pânico em SP*, *Garotos do subúrbio*, *Medo de morrer* e *Morte nuclear*.

Dapieve (1995) afirma que cerca de três mil garotos compareceram ao evento. No primeiro dia tudo ocorreu sem problemas, mas no segundo duas gangues quase brigaram. Entretanto, houve apenas um confronto com a polícia, que era impedida de entrar no Sesc.

Mesmo assim, a rivalidade das gangues aumentou, e para Alexandre (2002), foi o último grande festival punk do período. Isso porque, de acordo com Bryan (2004) e Moreira (2006), a Rede Globo de Comunicação fez uma matéria sensacionalista denegrindo a imagem dos punks, colocando-os como jovens perdidos, baderneiros, agressivos e um câncer na sociedade. Um dia depois da exposição desta matéria no programa jornalístico *Fantástico*, a maioria dos punks foi demitida de seus empregos. Para piorar, o estereótipo foi reforçado alguns meses depois quando Cassiano Gabus Mendes, escritor de telenovelas do Brasil, criou a personagem Greg, um estereótipo de punk que havia voltado de Londres na telenovela *Champagne*. Na novela, o punk era retratado como infantil, pouco inteligente e rebelde sem causa.

A realidade, porém, era bem diferente. No ABC paulista uma banda começou a se destacar a partir de 1986. Os Garotos Podres, e seu álbum *Mais podres do que nunca* se destacaram por apresentar um instrumental punk com letras contestadoras, mas que pendiam para um deboche social, criticando a partir do humor ácido.

Fora do eixo Rio-São Paulo, o Camisa de Vênus foi fundado em 1980 e em 1982 conquistou renome nacional. Liderada por Marcelo Nova, a banda conseguiu gravar um compacto pela pequena gravadora NN Records da sua própria cidade natal. Este compacto, entretanto, não saiu por esta gravadora, mas sim pela Fermata, de São Paulo. O disco continha as músicas *Controle Total* e *Meu Primo Zé*, e vendeu cerca de 10 mil cópias, de acordo com Alexandre (2002).

A banda era extremamente irreverente, e ganhava inimizades a todo instante graças ao seu nome e suas posições. A partir do primeiro compacto, conseguiram um inesperado contrato com a gravadora Fermata de São Paulo. Antes mesmo de o disco ser lançado, a Som Livre comprou seus direitos, esperando lucrar com a nova onda do rock brasileiro. Mal lançou o álbum, a gravadora queria que trocassem o nome da banda. Nova e seus companheiros não aceitaram e a gravadora os deixou à própria sorte.

As letras, machistas, debochadas e ácidas, como comenta Ribeiro (2009), acertaram em cheio uma parcela da população jovem dos grandes centros brasileiros, que se identificavam com a rebeldia universal da banda, bem como se identificavam com os demais ideais punks propagados tanto pelo Camisa de Vênus quanto pelas bandas de Brasília ou de São Paulo.

Mas mesmo sob a alcunha punk, estas bandas não ficaram alheias ao movimento do rock nacional, e várias delas acabaram por ter importante participação na indústria cultural do Brasil durante os anos 1980.

## **2.5 Bandas brasileiras dos anos 80 - Primeira Parte (1980 – 1984).**

O rock brasileiro que se inicia nos anos 1980 tem como característica inicial uma tentativa de romper com a MPB, ou seja, romper com todo estilo de música cujas raízes encontram-se dentro do Brasil, do baião ao tropicalismo, da bossa nova ao samba. Havia no período, como aponta Ribeiro (2009), uma imensa necessidade das bandas e artistas criarem uma alternativa, talvez até mesmo uma antítese à MPB, à música estabelecida, em todas as formas possíveis, tanto harmônicas e musicais, quanto poéticas e estéticas. A nova geração que se formava sentia vital necessidade de viver o confronto com a música brasileira pré-estabelecida. Ao mesmo tempo, eram indivíduos que haviam sido criados com esta base musical, então o confronto, por vezes rebelde, dava-se também nos moldes da pura rejeição aos antecessores, ao mesmo tempo em que olhava para fora do Brasil e via novas possibilidades, como afirmava Júlio Barroso na revista *Veja* de 18 de fevereiro de 1981 (*apud* Bryan, 2004 p. 49) “Uma geração de roqueiros sacode a música internacional e decreta o início de uma nova onda. Existe no ar uma urgência de renovação, uma aposta política no inusitado, uma certeza de que nada será como antes”.

Barroso era, como descrito por Bryan (2004), um líder nato. Jornalista oriundo de classe média alta, dizia gostar das coisas do povo, mas não o povo retratado pela MPB, visto por cima das coberturas do bairro de Ipanema, mas sim o povo que ele via nas ruas, nos ônibus em que andava e nos metrô que tomava para se deslocar. Ao mesmo tempo, estava sempre viajando a Nova York, de onde escrevia para a revista *SomTrês* a coluna musical *Toda Taba Ateia Som* na qual anunciava notícias musicais oriundas dos EUA.

Com a proposta de fundir a música brasileira aos novos ritmos norte-americanos e com uma admiração enorme pela banda King Creole & the Coconuts, Júlio voltou ao Brasil em dezembro de 1980 para ser o DJ da nova casa de espetáculos de Nelson Motta e Ricardo Amaral, a *Paulicéia Desvairada*. Naquele período, ser DJ significava poder escolher as músicas para o público do bar dançar. Era, portanto, um formador de opinião e normalmente uma pessoa preocupada em pesquisar novos sons e ritmos para embalar as noites dos frequentadores do local. Segundo Alexandre (2002), Júlio voltou de Nova York abarrotado de novos discos do mais novo estilo musical: o New wave, estilo musical originário do punk, ou seja, com a estética do faça-você-mesmo aliado a novos elementos estéticos e sonoros, como teclados, coros ou baterias mais cadenciadas.

Juntando influências da banda de King Creole e da New wave, Júlio compôs sua primeira música, *Perdidos na Selva*, e se apresentou na *Paulicéia Desvairada* com sua banda Gang 90 & as Absurdettes. Logo em seguida, a gravadora WEA criou o selo *Hot*, e precisava de uma banda nova para falar com um público jovem, como comenta Motta (2001), que diz ainda que o critério para a escolha da banda que tocaria no Paulicéia seria a atitude.

A Gang 90 poderia ser a banda que faria este contato com um novo público, e Júlio, que não tocava nenhum instrumento musical, chamou grandes músicos para gravar suas canções: Gigante Brasil, Wander Taffo, Lee Marcucci e Guilherme Arantes. As Absurdettes tinham pouca experiência musical, já que foram cooptadas mais pela proximidade e amizade do que por dons musicais. Elas eram Alice Pink Punk (namorada de Júlio), May East (namorada de Motta), Lonita Renaux (pseudônimo de Denise Barroso, irmã de Júlio e esposa de Okky de Souza, jornalista da revista *Veja*) e Luiza Maria (DJ do Paulicéia, ex-secretária de Nelson Motta e namorada de Guilherme Arantes).

Com o sucesso no bar, a banda se inscreveu para o concurso nacional da Rede Globo *MPB Shell*, que ocorreria entre abril e setembro de 1981. Ali sua música chegou à finalíssima, em 19 de setembro, sendo que a música vencedora foi *Purpurina*, de Jerônimo Jardim executada por Lucinha Lins, uma canção típica da MPB, e em segundo lugar *Planeta Água*, uma balada muito mais próxima à MPB do que ao rock, composta e executada por Guilherme Arantes, que não pôde se apresentar com Barroso porque o regulamento do concurso não permitia a inscrição de duas músicas por artista.

Mesmo não tendo vencido o festival, Alexandre (2002) comenta que *Perdidos na Selva* ajudou a definir o que seria o estilo New wave no Brasil, que, mais do que mera cópia norte-americana, adicionava elementos como narrações, humor e nonsense. O nonsense, ou a falta de nexos textual com intuito de chocar e provocar espanto, acabou por virar uma das grandes marcas do novo rock que surgiria no Brasil.

A Gang 90, então, recebeu uma grande notoriedade, sendo que, para promover o festival da emissora gravou um videoclipe que foi executado no Fantástico pouco antes da finalíssima, em 02 de agosto de 1981. Em dezembro de 1981, apoiados pelo sucesso no festival, gravaram o disco compacto com as canções *Perdidos na Selva* e *Lilik Lamé*. O disco vendeu bem, tornando a música o maior hit radiofônico do período.

Paralelamente ao grupo de Barroso, surgia, em fevereiro de 1981 com show no bar Caribe, a banda Blitz.

Oriunda do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, a banda mesclava música com poesia das ruas e das praias cariocas do período. O grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, de acordo com Bryan (2004) era uma trupe teatral com preocupações muito diferentes das vistas até então. Isso porque eles procuravam retratar o cotidiano juvenil carioca do período, se afastando daquilo que era a praxe do momento, ou seja, espetáculos politicamente engajados e denunciastas. Os espetáculos do Asdrúbal eram marcados pelo humor de costumes, por novas interações entre plateia e artistas e também pelo nonsense. Até mesmo a política dentro do grupo era inovadora, uma vez que a busca por material para a composição dos espetáculos era feita pelos próprios atores, tendo o diretor apenas a função de concatenar tais ideias em um ritmo fluido, aumentando a criatividade de todos os presentes e alimentando projetos como uma banda de rock.

A banda Blitz, oriunda deste caldo cultural, se preocupava em retratar o cotidiano dos jovens cariocas da zona sul, como a ida ao bar com uma garota ou qual curso escolher no vestibular. Suas letras eram bem humoradas, cheias de duplos sentidos, ironias e referências pop, embaladas em uma música bastante dançante, ainda que em determinados momentos fossem apenas diálogos entre os músicos sobre um fundo musical. E estes diálogos, dançantes ou não, eram uma simulação do dia-a-dia do jovem da capital carioca, que se reconhecia nas canções do grupo, já que frases como *não sabia se fazia / Oceanografia ou veterinária / Arquitetura aquela altura*

*era loucura / Mas em compensação comunicação era uma opção* só faziam sentido àqueles que iriam prestar vestibular, ou ainda as frases *Sabe essas noites / Que cê sai / Caminhando, sozinho / De madrugada / Com a mão no bolso / (Na rua)...E você fica pensando / Naquela menina / Você fica torcendo / E querendo / Que ela estivesse / (Na sua)...* que revelam o estado apaixonado e esperançoso do protagonista, que tem identificação fácil por vários jovens.

Ribeiro (2009) comenta que a banda utilizava linguagem coloquial inteiramente voltada às situações banais do cotidiano jovem carioca, e que este parece ter sido seu maior trunfo.

Uma vez que Perfeito Fortuna, dono do Circo Voador era um dos membros do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, a Blitz foi chamada para inaugurar o circuito de shows naquele espaço, e já na inauguração, em janeiro de 1982, a banda contava com os vocais femininos de Márcia Bulcão e Fernanda Abreu. Bryan (2004) informa que Patrícia Travassos, na época corresponsável pela parte cênica da trupe, percebeu que os instrumentos abafavam os vocais de Evandro Mesquita e pensou que se houvesse – à moda de Frank Zappa ou Arrigo Barnabé – vozes femininas para se contrapor à do vocalista masculino poderia haver um cuidado maior tanto musical quanto visual.

Também em janeiro de 1982 a banda João Penca e seus Miquinhos Amestrados, um grupo de rapazes que faziam paródias de canções clássicas do rock dos anos 50, fizeram show e Eduardo Dusek assistiu, uma vez que seria o próximo artista a se apresentar. Gostando da performance dos músicos e de sua verve cômica, decidiu incluir os músicos para sua equipe.

No *Festival MPB-Shell 82* a gravadora Polygram inscreveu Dusek com a canção *Valdirene a Paranormal*. Entretanto, no dia da apresentação, Dusek e os Miquinhos tocaram a canção *Barrados no Baile*. Foram desclassificados, como informa Motta (2001), mas tiveram a canção executada em todas as rádios e projetou tanto Dusek, quanto os Miquinhos para o país.

Um mês antes, como lembra Alexandre (2002), a Gang 90 & Absurdettes era demitida da gravadora WEA pela baixa vendagem de seus discos, restando no período apenas a Blitz como propulsora do nascente rock brasileiro.

A enorme quantidade de shows que a banda fazia e o consequente comentário das pessoas fizeram com que o grupo chamasse atenção fora das praias e, segundo Rodrigues (2009), Jorge Davidson, empregado da EMI-Odeon no Brasil, indicou a

banda para seu colega Mariozinho Rocha, que alugou algumas horas de estúdio para que o grupo pudesse gravar um compacto.

Da sala de gravações veio a canção *Você não soube me amar*, na época já um grande sucesso durante os shows do grupo, mas que era, como informa Bryan (2004), um pedaço da peça do Asdrúbal Trouxe o Trombone *A Incrível História de Nemias Demutchá*. No lado B, havia apenas a voz de Evandro Mesquita falando “nada, nada, nada...”

O disco compacto, mesmo sem uma música no lado B foi lançado em julho de 1982 e vendeu 100 mil cópias em apenas três meses. Um compacto da MPB vendia cerca de 20% desse montante, o que fez a EMI-Odeon abrir seus olhos e ordenar rapidamente um disco completo, um LP com a banda, dando aos músicos, como lembra Dapieve (1995), liberdade total.

Alguns meses antes, em 12 de fevereiro de 1982, a banda brasiliense Plebe Rude fazia sua primeira apresentação fora de sua cidade natal, viajando até a cidade de Patos de Minas, no estado de Minas Gerais onde realizariam show. Foi, de acordo com Carvalho (2011), a primeira vez que uma banda de rock de Brasília saía de sua cidade natal, e a Plebe Rude era considerada, de acordo com Seabra (*apud* Carvalho, 2011) a melhor banda punk, ou pós-punk, do centro do Brasil. Na cidade de São Paulo, em abril do mesmo ano, de acordo com Dapieve (1995), surge, como já informamos, o disco *Grito Suburbano*, uma coletânea de músicas de bandas punks conhecidas no cenário *underground* e que mostravam a força do movimento jovem também fora das elites.

Uma das maiores diferenças entre uma banda punk do ABC paulista e uma do Distrito Federal eram as letras. No primeiro caso, em sua maioria eram denunciastas e viam o mundo com o olhar do proletário, da classe trabalhadora de fábricas e pequenos comércios. No segundo caso, os músicos procuram olhar a sociedade de um ponto de vista mais macro, uma vez que suas letras versam sobre a condição global do país. Em comum, o inconformismo com a situação político-econômica do Brasil.

Além das letras, também é interessante destacar que a produção dos discos são extremamente diferentes. Os discos oriundos de Brasília eram bem arranjados e bem produzidos, contando com instrumentos acústicos, corais e orquestrações. Os paulistas tinham péssima produção, fruto da falta de verba para a gravação, e contavam apenas com os instrumentos mais simples de uma banda de rock: guitarra, bateria, baixo e voz.

Estas iniciativas e a quantidade de diferenças musicais neste início de 1982 indicam que a juventude estava sedenta por novas músicas, novos músicos e principalmente por um direcionamento diferente na música popular naquele momento. A MPB parecia “velha”, não conseguia suprir as carências dos habitantes juvenis do Brasil na nascente década de 80. As temáticas contra o regime militar não faziam mais sentido, não encontravam mais eco na sociedade que havia nascido com a televisão, a praia e o jugo militar já instaurado no país. Não havia porque escutar músicas contra o governo militar, não havia motivo para protestar contra algo tão enfraquecido no país. Havia sim uma necessidade de protestar contra a repressão cultural, contra a repressão sexual e contra a repressão financeira. Os jovens procuravam encontrar uma forma de expressar seu cotidiano, suas angústias e também suas conquistas.

Em setembro de 1982 há o lançamento do primeiro LP da Blitz, *As Aventuras da Blitz* pela gravadora EMI-Odeon. Com este LP, o rock brasileiro entra de vez no *mainstream*. Mesmo tendo duas músicas censuradas, a porta já estava aberta aos músicos brasileiros, e, como informa Alexandre (2002), a atitude de Mariozinho Rocha de vender o LP com as faixas censuradas literalmente riscadas com um prego indicavam o bom humor, a simpatia e também o descaso por uma censura já combalida (mas ainda existente).

As músicas censuradas eram *Ela quer morar comigo na lua* e *Cruel, cruel esquizofrenético blues*. Dapieve (1995) informa que a primeira música foi censurada pela frase “ela diz que eu ando bundando” e a segunda por conta da frase “peru do seu marido” e da expressão “puta que pariu”.

O disco começa com uma introdução, intitulada *Blitz Cabeluda*. Nesta canção, de meros 1’12”, a banda se apresenta como um espetáculo. A segunda canção, *Vai vai love*, situa a banda no espaço. A letra só pode ser totalmente compreendida por um ouvinte que conheça o Rio de Janeiro tanto geograficamente como culturalmente. A frase *baixo Leblon todo dia vicia* é hermética aos não conhecedores das paragens dos músicos e seus ouvintes habituais.

A canção seguinte, *De manhã*, traz à tona uma geração habituada à televisão e às referências da cultura pop. A letra onírica traz referências cinematográficas, como os filmes de James Bond, ao mesmo tempo em que faz referências aos típicos patrocinadores de filmes e programas televisivos com frases como *No oferecimento de pipocas coloridas / E sonhos alucinantes, Aventuras Submarinas*. A liberdade

sexual também é retratada com a frase *Eu vou pra cama e tento dormir / Eu noto o som dos tais / Casais que fazem, até mais tarde*. E a banda não se esquece do eterno conflito de gerações com a frase *Se acordo mais cedo / Boto o som o vizinho reclama*.

A terceira canção, *Vítima do amor*, retrata uma relação amorosa com uma letra quase ingênua, na qual uma moça é vítima do fato de amar um homem. A quarta canção, *O romance da universitária otária* traz o cotidiano do jovem brasileiro e seus anseios. Neste caso, o grande problema da protagonista da história contada pela letra da música é a vida adulta. Inicia-se a canção com a busca de Aparecida pela escolha do curso certo no vestibular. Quando a letra progride, ela conhece Abreu e seus anseios são em relação ao sexo. Logo depois, suas preocupações mudam para a maturidade do relacionamento, e a decisão de casar ou não. Ao final da canção, a família de ambos é o foco. Em *O beijo da Mulher Aranha* a letra fala de uma relação fracassada entre um homem e uma mulher em um relacionamento que não deu certo porque a mulher não quis mais estar com o protagonista. Em *Totalmente em Prantos*, há a tentativa de um homem de recuperar sua mulher, que aparentemente é uma modelo. O que é interessante na canção são as referências pop, como o filme *Herbie*, da Walt Disney e a revista *Playboy*, da editora Abril. Há também uma leve referência às drogas, com a frase *eu tenho um pouco de fumo / que uns amigos me deram*.

Na primeira música do lado B temos novamente uma vinheta até iniciar a canção *Eu só ando a mil*, já estudada. A próxima canção, *Mais uma de amor*, já inicia explicando que aquela é uma canção sobre o dia-a-dia, sobre *manjadas histórias de amor que já aconteceu comigo, com você e com todo mundo*. Entretanto, fica explícito o caráter sexual da letra, cujo refrão é *Geme geme uh! uh! / Por você / Geme geme ah!*

Em *Volta ao Mundo* há uma miríade de referências. Desde coisas muito singulares aos moradores da cidade do Rio de Janeiro, como *quem vence o Fla-Flu* ou *Vou morar em Ipanema / Pois tive uns contatos / Dos tais imediatos / Com uma nega de Bangu*. Ao mesmo tempo, há referências a filmes como *King-kong*, seriados televisivos como *Kung Fu*, atrizes como Jane Fonda e escritores como Júlio Verne.

No disco então vinha a gravação da música que já havia estourado no país, *Você não soube me amar*. Uma canção cujo cotidiano está impresso em cada verso, desde o início com *Sabe essas noites / Que você sai / Caminhando, sozinho / De madrugada / Com a mão no bolso* até o diálogo entre os protagonistas no qual o problema é a falta de cerveja e o pedido de alguns chopes. A canção era funkeada, com a presença muito



forte de baixo e bateria marcando o ritmo até o refrão, e percebemos forte influência do ska. A mistura de elementos cotidianos e banais como o já citado chope com batatas fritas era intercalada com elementos de introspecção tanto do protagonista masculino, com frases como *você fica pensando / Naquela menina / Você fica torcendo / E querendo / Que ela estivesse / (Na sua)...*, quanto da personagem feminina, com estrofes como *Foi besteira usar essa tática / Dessa maneira assim dramática / O nosso amor / Era uma orquestra sinfônica / E o nosso beijo / Uma bomba atômica...*

As duas últimas músicas foram as censuradas. *Ela quer morar comigo na lua* mostra um relacionamento amoroso com uma letra *nonsense*, na qual as metáforas parecem arranjadas muito mais para rimar do que para dar algum sentido à canção. A última canção, *Cruel cruel esquisofrenético blues* é uma música estilo blues norte-americano e mostra o diálogo entre dois jovens adultos, em que a mulher “envelheceu”, casou, engravidou, vive uma vida adulta e suburbana. Ao mesmo tempo, o protagonista se lamenta pela mulher tê-lo largado porque ele era um surfista boçal.

Bryan (2004) informa que este disco vendeu mais de 100 mil discos em apenas três meses, a banda tornou-se mania nacional, foi capa de várias revistas e estreou todos os musicais de televisão do período.

Um dia depois do lançamento de *As Aventuras da Blitz* foi lançado o primeiro disco da banda Barão Vermelho. Alexandre (2002) destaca que entre a criação da banda e o lançamento do disco passaram-se apenas seis meses. Esta rapidez pode ser associada facilmente com o fato de o pai do vocalista da banda, Cazuza, ser João Araújo, fundador e acionista da Som Livre e um dos nomes mais importantes da indústria fonográfica brasileira. A banda chegou a tocar em alguns poucos bares, festas e também no Circo Voador. Para tentar abrir um show de Sandra Sá, gravaram uma fita demo, que foi ouvida por Ezequiel Neves. Ainda de acordo com o autor, a personagem de Neves foi importantíssima para dar ao conjunto uma chance na gravadora de Araújo, já que Neves era um dos maiores críticos musicais do Rio de Janeiro, produtor da Som Livre e homem muito influente dentro do *show business*.

Ao contrário da Blitz, o disco do Barão não estourou. Vendeu apenas cerca de oito mil cópias, de acordo com Neves, Goffi e Pinto (2007). A música do Barão Vermelho era muito calcada no blues e no rock’n’roll ingleses da virada dos anos 1960 para 1970. Pode-se ouvir claramente influência de bandas como Yardbirds,

Steppenwolf e, muito claramente, a banda inglesa The Rolling Stones. Algumas músicas inclusive parecem ter trechos feitos por Mick Jagger e Keith Richards. As letras, de acordo com Alexandre (2002), eram uma mistura do blues americano com a dor-de-cotovelo de Dolores Duran, grande expoente da MPB cujas letras por ela interpretadas normalmente tratavam do sofrimento de um amor não realizado. Neves, Goffi e Pinto (2007) lembram que o disco foi gravado em apenas 48 horas nos estúdios Sigla, da Som Livre, e era quase que apenas uma cópia da fita demo que haviam gravado anteriormente. Era um disco mal gravado, mas que tinha uma espontaneidade incomum e que cativava o ouvinte.

A música *Posando de Star* começa com Cazuza quase à capela, para depois entrar um instrumental que lembra fortemente os Rolling Stones quando estes utilizavam os serviços do tecladista Billy Preston. A letra é sobre um homem flertando com uma mulher, tentando claramente fazer sexo com ela. Daí a letra *Me experimenta / Soltem as coisas lindas que te ardem, me traz / Você sem texto sem cinema / Não faz do sexo um problema*. A segunda canção, *Rock n'geral*, é uma homenagem ao estilo musical adotado pela banda. A terceira música, *Down em mim*, é um triste blues, que lembra muito os músicos oriundos do Mississipi, nos EUA. A letra fala de um homem que está deprimido (down) pela falta de sua mulher, e cuja vida perdeu sentido. As estrofes finais, *Outra vez vou te esquecer / Pois nestas horas pega mal sofrer / Da privada eu vou dar com a minha cara / De babaca pintada no espelho / E me lembrar, sorrindo, que o banheiro / É a igreja de todos os bêbados* mostram um homem desolado num banheiro de bar, “afogando suas mágoas” com álcool. Em *Billy Negão* a banda faz uma música que tem um *riff*<sup>9</sup> de guitarra que poderia facilmente ter saído das cordas de Keith Richards. A letra conta história de um homem que cai na criminalidade por conta de um coração ferido. Ao final da canção ele é preso e a letra conclui que ele está enjaulado por culpa de um coração rejeitado. A última música do lado A, *Certo dia na cidade*, traz referências aos Beatles da época do disco *Sgt. Peppers*, principalmente pelo uso do teclado marcando o tempo das notas. A letra conta a história de um pós-adolescente que sai de casa para viver o que o mundo tem a oferecer.

A primeira canção do lado B, *Conto de fadas*, mostra a história de uma moça que foi viver sozinha, mas não aguentou e teve que voltar para casa de seus pais, o

---

<sup>9</sup> Progressão de acordes, intervalos ou notas musicais, que são repetidas diversas vezes durante uma música, formando a base ou acompanhamento.

que é visto como tremenda covardia, fraqueza ou incapacidade. O ideal adulto, de ter sua própria vida, de tomar suas próprias decisões e ser independente é tão forte que voltar para casa dos pais é uma ofensa. Com a canção *Ponto fraco*, Cazuza canta a história de um homem que fica frequentando bares e se embriagando apenas para poder estar perto da mulher idealizada. A próxima canção, *Todo amor que houver nessa vida*, traz a idealização do amor, mas tendo o sexo como expressão deste amor. A primeira estrofe *Eu quero a sorte de um amor tranqüilo / Com sabor de fruta mordida / Nós, na batida, no embalo da rede / Matando a sede na saliva*, já explicita essa sensualidade que percorre todo o restante da canção. Em *Por aí*, a ansiedade e a solidão transparecem em frases como *Rodando pela casa / Fumando filtro / Roendo a mão* ou *É que eu tô sozinho / Há tanto tempo / Que eu me esqueci / O que é verdade / E o que é mentira em volta de mim*. A última música do álbum, *Bilhetinho Azul*, é um blues “voz e violão” estilo John Lee Hooker ou Muddy Waters que fala da carta de despedida de uma namorada.

Mesmo tendo vendido muito pouco, a crítica gostou do disco, o que abriu as portas da banda para a gravação do segundo disco.

Ainda em setembro de 1982 outro representante do rock nacional lança seu primeiro LP. Lulu Santos era, da geração 80, o mais velho. Alexandre (2002), informa que o artista já tinha 30 anos e três filhos quando gravou *Tempos Modernos*. O artista gozava de certo trânsito entre outros artistas musicais, uma vez que trabalhava como produtor de repertório para as telenovelas da Rede Globo na gravadora Som Livre. Sua função era selecionar dezenas de músicas possíveis para os enredos e personagens da trama.

No início dos anos 80, ainda de acordo com Alexandre (2002), as trilhas para novelas representavam um filão no mercado fonográfico no Brasil. O formato fora criado cerca de dez anos antes, quando André Midani passou a dirigir a gravadora Phillips. Como Midani havia trabalhado anteriormente no México, país pródigo de telenovelas, viu no Brasil uma oportunidade de criar e colocar músicas e trilhas sonoras inéditas para os folhetins da Rede Globo, que até então eram sonorizadas por músicas instrumentais oriundas em sua maioria de grandes filmes norte-americanos.

Normalmente, dada sua origem não apropriada para aquela trama, as músicas eram instrumentais e em geral incidentais. Quando se apercebeu disso, André Midani decidiu propor à Globo trilhas sonoras específicas para cada folhetim. Assim, poderia utilizar os principais artistas brasileiros em voga no momento, uma vez que a grande

maioria deles era pertencente ao *cast* da Phillips. Esta, então, pagaria todos os custos e ainda daria à emissora uma participação nos lucros.

A primeira novela com trilha inédita ficou a cargo de Nelson Motta, que escolheu e produziu as canções para cada personagem ou casal da trama. A trilha sonora da novela *Véu de Noiva* vendeu, entre novembro de 1969 e junho de 1970 cerca de 100 mil cópias. Isso, segundo Motta (2001), abriu uma nova frente para artistas. A partir desse momento, todos queriam fazer música para novela. Assim, depois dos sucessos das trilhas de *Verão Vermelho*, *Irmãos Coragem* e *Assim na terra como no céu*, a Rede Globo decidiu não renovar o contrato com a gravadora Phillips e abriu a sua própria, a Som Livre.

Lulu Santos colocou, graças aos seus contatos e grande insistência com seus superiores, uma canção na trilha da novela *Plumas & Paetês*, de 1980, com o nome de Luiz Maurício. Repercussão nula. Algum tempo mais tarde, sob o impacto da morte de John Lennon, Santos compôs *Tesouros da Juventude*, que lançou em compacto com letra de Nelson Motta e que foi canção de abertura do programa *Mocidade Independente*, do mesmo Motta, entre julho de agosto de 1981 na TV Bandeirantes de São Paulo. Esta canção então entrou para a trilha sonora do filme *Menino do Rio*, de Antônio Calmon, junto com outra canção da dupla, *De repente Califórnia*, esta cantada por Ricardo Graça Mello, e que, de acordo com Motta (2001), estourou em todo o Brasil.

Bryan (2004) diz que quando Lulu Santos foi demitido da gravadora, implorou por mais uma chance, pois o músico dizia que o compositor da música mais executada no Brasil naquele momento (*De repente Califórnia*) não deveria ser desprezado.

Assim Lulu Santos gravou o disco *Tempos Modernos*, que foi lançado em setembro de 1982. O disco era muito mais pop que o disco do Barão Vermelho e muito mais tradicional que o disco da Blitz.

O disco iniciava com a canção *Tempos Modernos*, cuja letra era uma visão muito otimista do futuro, quase um libelo para a utopia e para a liberdade. A canção inicia com *Eu vejo a vida melhor no futuro / Eu vejo isto por cima de um muro / De hipocrisia / Que insiste em nos rodear* e termina com *Vamos viver tudo o que há pra viver / Vamos nos permitir*. A segunda música, *Tudo com você*, é uma canção romântica na qual o protagonista tenta convencer sua parceira a não ir para Nova York. A terceira faixa era a já conhecida *De repente Califórnia*, que apresentava os sonhos de uma geração: ir para os EUA, viver na praia, ser artista de cinema. Tudo

isso embalado em um arranjo instrumental com muita percussão e um ritmo parecido com as canções de hula-hula, muito apreciadas pelos habitantes das praias.

A quarta canção é uma biografia romântica de sua esposa, *Scarlet Moon*. A próxima música, *Sirigaita*, é a visão de um homem sobre uma mulher e sua tentativa de conquistá-la. A próxima música, *Bole bole*, é outra canção muito calcada na percussão, com um ritmo dançante e uma letra retratando o amor de um homem por uma mulher. Em *Palestina*, Lulu faz uma comparação entre uma mulher difícil de conviver e a terra conflituosa no Oriente Médio. A música *Areias escaldantes* é um new wave que conta a história de uma caravana que cruza o deserto e se depara com oásis de amor. Anos mais tarde, em 1985, a canção foi também aproveitada no filme homônimo de Francisco de Paula. A canção *De leve* é uma paródia da canção *Get Back* dos Beatles. A letra “abrasileirava” a canção original, com frases como *Sweet Loretta Martinica na cuíca / Muito garotão curtiu / Joram que viram Loretta de cueca / Dizem que nas lá do rio*. Além disso, o arranjo ficou muito mais pop e menos agressivo que a música original. *Tesouros da Juventude* já é uma música mais próxima do rock, ainda que conserve muito da sonoridade pop do restante do disco. A letra mostra artistas que morreram cedo, como Duane Allmann, Brian Jones, Janis Joplin, Jimi Hendrix e John Lennon como grandes heróis. A última canção do disco é *Fricção científica*, que usa a corruptela “fricção” para designar ao mesmo tempo o gênero literário e a fricção causada pelo ato sexual.

Alexandre (2002) diz que Lulu Santos colocou sua destreza instrumental e seu conhecimento musical a serviço de uma música com estrutura simples e chegou a uma fórmula pop genuinamente nacional. O álbum vendeu 60 mil cópias e emplacou vários hits radiofônicos.

Em 15 de outubro de 1982, de acordo com Alexandre (2002) e Bryan (2004), a banda Os Titãs do Iê-Iê se apresentam no SESC Pompéia, em São Paulo. O núcleo da banda que depois encurtaria seu nome para apenas Titãs deu-se no Colégio Equipe, conhecido por ser de classe média alta engajada com movimentos políticos e cujo grêmio estudantil, chefiado pelo depois apresentador Sérgio Groissman, era muito atuante e trazia para dentro do colégio artistas de peso da MPB nacional, como Gilberto Gil, Cartola, Clementina de Jesus ou Gonzaguinha, entre outros. Ribeiro (2009) informa que a banda dialogava, já no início de sua carreira, com diferentes vertentes da música brasileira, entre elas o samba, o samba-canção e a música cafoná.

A partir deste show, a banda começou a trilhar o circuito de bares e danceterias

de São Paulo. Bryan (2004) informa que o principal nos Titãs era a ideologia, uma vez que musicalmente eles não dominavam seus instrumentos. Tanto não dominavam que não tocavam canções de outros artistas por incapacidade de reproduzir as músicas. O *do it yourself* do punk misturado à estética new wave foi o que consolidou as bases dos Titãs enquanto grupo musical.

Enquanto os Titãs estavam iniciando sua carreira, a Blitz conquistava todos os espaços midiáticos do Brasil. A revista Istoé, na época uma das mais influentes do Brasil, colocou-os na capa da edição número 305, de 27/10/1982, com o título “Ok, Blitz, você venceu”, última aparição de Lobão com a banda. Além disso, a partir de 15 de outubro de 1982 a música *Você não soube me amar* começou a ser veiculada na novela *Sol de Verão*, da Rede Globo, junto com *Tempos modernos* de Lulu Santos e *Coisas de casal* da Rádio Táxi. Bryan (2004) ainda lembra que a banda tinha uma grife de roupas nas lojas Mesbla, um álbum de figurinhas e foram receber o Papai Noel no Maracanã no natal de 1982.

Lobão saiu da banda um dia depois da exposição na revista Istoé. Ele já havia tentado fazer com que a banda aceitasse mais das suas composições, porém, como informa Rodrigues (2009), Evandro Mesquita e a própria direção da EMI-Odeon não aprovaram a ideia. Assim, Lobão gravou um disco próprio, contando com a presença de Lulu Santos, Ritchie, Marina e até mesmo dos companheiros da Blitz Ricardo Barreto e Antônio Pedro. Assim, de acordo com Lobão e Tognolli (2010), pediu demissão da banda e assinou contrato com a RCA-Victor. Dois meses depois, em dezembro de 1982, saía nas lojas o álbum *Cena de Cinema*.

O disco de Lobão compartilhava com a mesma estética new wave da Blitz, porém menos infantil e mais calcado no cotidiano. A primeira canção, *Cena de cinema*, mostra uma música totalmente new wave, sendo que a letra conta a história de um passeio de carro. A segunda canção, *Amor de retrovisor*, também new wave, tem a mesma temática da primeira música. Em *Love prá dez*, há a angústia gerada pelo tédio, e uma tentativa de aplacar este tédio com drogas, como os versos *Acordei atormentado / Eu odeio feriado / É um caso de política / Situação tão crítica / Dei mais de mil telefonemas / E não descolei* indicam. Em *O homem baile*, temos uma letra que traz um chiste com super-heróis de histórias em quadrinhos e a profissão de artista contratado para tocar em bailes. Na letra, o homem baile era um super-herói que tocava seus instrumentos superpoderosos para a alegria das pessoas. Em *Doce da Vida* temos um blues no qual o artista coloca uma relação entre homem e mulher,

enaltecendo tanto a mulher quanto os lugares onde o casal faria sexo. Com a canção *Stopim Lobão* coloca claramente seu cotidiano, inclusive colocando locais geográficos da cidade do Rio de Janeiro e narrando a convivência sexual com a protagonista feminina da canção. Na canção *Squizotérica* temos o mesmo cotidiano invadindo a obra do cantor. Desta vez inclusive com objetos midiáticos, como TV e os rádios de pilha. Em *Sem Chance*, Lobão retrata a perda de uma namorada. A próxima canção tem apenas 47 segundos e se chama *Scaramuça*. Nela há uma briga entre o casal de protagonistas no bairro do Alto Leblon, no Rio de Janeiro. A última música do disco é *Robô Roboa*, que conta também relacionamento entre protagonistas.

Alexandre (2002) explica que o disco foi um fracasso de vendas. E que com isso Lobão culpou o marketing da gravadora, adentrou na sala do presidente da RCA-Victor, Hércio do Carmo e promoveu um quebra-quebra. Com isso, foi colocado “na geladeira”, ou seja, sem nenhuma promoção para seu disco ou pessoa, por todo o ano de 1983.

Um pouco antes do lançamento de *Cena de cinema*, em 23 de outubro de 1982, a banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens se apresentavam no Circo Voador. A banda, liderada pelo baixista Leoni, informa a Bryan (2004) que sua geração tinha a necessidade e a urgência de dizer coisas que a MPB não dizia. Tão logo aprendeu a tocar baixo e montou a banda com Paula Toller, George Israel e Carlos Beni, Leoni gravou uma fita de demonstração e enviou à Fluminense FM. Alexandre (2002) diz que as duas músicas da fita, *Pintura íntima* e *Vida de cão é chato prá cachorro* entraram quase que imediatamente na programação da rádio.

Ao lado então do músico e compositor Jards Macalé e Lobão, a banda inaugurou o projeto Rock Voador, da produtora musical Maria Juçá. Estrella (2012), diz que o projeto, inaugurado neste dia 23 de outubro, colocava as bandas que tocavam na Fluminense FM para tocar ao vivo nos sábados a partir das 22 horas. E em 5 de dezembro de 1982 a banda já estava tocando para executivos de gravadoras na festa de lançamento do disco *Still Life* dos Rolling Stones.

Outra banda que tocou na Fluminense FM foi Os Paralamas do Sucesso, que havia gravado uma fita demo com quatro canções que chegaram, de acordo com Alexandre (2002), à Fluminense graças ao irmão de Herbert Vianna, Hermano. A fita foi bem recebida por Maurício Valadares, criador e comandante do programa Rock Alive, e as músicas começaram a tocar em dezembro de 1982. Um mês depois, *Vital e*

*sua moto* era uma das músicas mais pedidas na radio.

Também em dezembro de 1982 Eduardo Dusek lança seu disco *Cantando no Banheiro*, em companhia de João Penca e seus Miquinhos Amestrados. O disco possuía dois lados muito distintos. O primeiro começa com a canção que dá título ao disco, e mostra de forma muito humorada um banho demorado do protagonista em uma casa que só há um banheiro. As demais pessoas da família tentando invadir o banheiro dá o toque engraçado na letra da canção, que tem referências sutis à escatologia e à masturbação. A segunda canção, *Não minta vovó*, um funk com influência clara de músicos como os americanos James Brown ou a banda Electric Light Orchestra, mostra o protagonista que mora com sua avó e não consegue lidar com a ingerência da mulher em sua vida. Há também algumas referências às drogas e ao tráfico, como nas frases *Não sinta vovó, não sinta / Que censuraram a ligação / Não grita vovó, não grita / Não se meta nessa confusão / Logo é que não o que diz-se herói / E não consigo com sujeira / Não grita vovó, não grita / Isso tudo é besteira (sujou vovó)*. A canção seguinte é uma crítica social disfarçada de besteiro. *Barrados no Baile*, também um funk com uma marcação de baixo e bateria muito fortes, mostra um casal que desejava viver de aparências, mas que foi barrado na entrada de um baile de pessoas de classe alta, como pode-se perceber nas frases *Tentaram argumentar "somos chiques" / Ele de leve sugeriu um trambique*. Mostrando a farsa, a canção termina com o destino dos protagonistas, *A dupla que era chique na entrada / Amarrotada, teve que saltar / Ainda foi vista pela madrugada / Comendo um hotdog vulgar*. Em seguida, um baião intitulado *O problema do nordeste (Caatingatur)*, cuja letra é ácida em relação às mazelas do nordeste seco e pobre. A visão dos políticos e pessoas de classe alta, que não se importam com o problema dos pobres morrendo no nordeste é mostrada na ironia das frases *porque é que os políticos não / Azulejam logo o nosso sertão / pois com um pouquinho mais de bom gosto / Um pouquinho mais de know-how / Não seria esse desgosto, este tosco visual*. Ou na conclusão do protagonista: *o problema do nordeste é não ter piscina*. A última canção do Lado A é talvez a que contenha a crítica mais feroz. O próprio nome *Troque seu cachorro por uma criança pobre* já demonstra a acidez da canção. Frases como *Tem muita gente por aí que está querendo levar uma vida de cão / Eu conheço um garotinho que queria ter nascido pastor-alemão* acabam por ironicamente denunciar o comportamento das pessoas de maior renda no Brasil.

O lado B, muitíssimo diferente do anterior, possui músicas românticas ou



calçadas na MPB. A ideia de Dusek parece ter sido acertar dois públicos diferentes com apenas um disco, ou mostrar sua versatilidade como artista. *Cabelos negros* é uma música MPB com fundo romântico, e não lembra em nada o movimento rock aqui estudado. O mesmo podemos dizer de *Me dá Copacabana*, um samba com todas suas características. A terceira canção, *Enfant Terrible*, em que Léo Jaime canta em dueto com Dusek é uma canção suingada que conta a história de um adolescente que vai à escola de maiô para chamar atenção de uma garota. *Quero te beber no gargalo* é uma típica marchinha de carnaval. A última canção do disco, *Luzes na estrada*, é uma espécie de MPB com guitarras elétricas, ficando no meio termo entre o rock nacional e a MPB mais clássica. O disco vendeu muito, mas as rádios tocavam exclusivamente as canções do lado A.

Na virada do ano, o Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, com produção de Lulu Santos, grava seu primeiro compacto pela gravadora Warner do Brasil com as músicas *Por que não eu?* e *Pintura íntima*. De acordo com Dapieve (1995), a primeira canção entrou para a trilha sonora da novela global *Amor com amor se paga*.

O interessante do compacto do Kid Abelha e os Abóboras Selvagens é que as músicas retratavam alguns conflitos juvenis muito comuns em grandes cidades. Na faixa *Por que não eu*, uma música estilo new wave com forte presença do saxofone de George Israel, temos na letra frases como *Quando ela cai no sofá / So far away / Vinho a beça na cabeça / Eu que sei*, que retratam o tédio e a diversão encontrada numa grande cidade, ao mesmo tempo em que o refrão, *Por que não eu?* Diz respeito à protagonista, rejeitada, que queria estar no lugar da mulher retratada na canção. A canção *Pintura íntima* é ainda mais cotidiana, mostrando a relação entre jovens e o sexo. Com uma batida rápida e “alegre”, e novamente muito saxofone, a música narra, do ponto de vista masculino, apesar da cantora ser mulher, a urgência do homem de fazer sexo com sua namorada o mais rápido possível, para que ele possa *fazer amor de madrugada / amor com jeito de virada*. O rapaz da canção ainda deixa claro que se o sexo não começar logo, ele acabará caindo no sono, como mostram as frases *Tá ficando tarde no meu edredon / Logo o sono bate*. Essas canções atingiram em cheio a classe média jovem das metrópoles e o disco vendeu, em pouco mais de três meses, 100 mil cópias.

Na mesma época em que Kid Abelha e os Abóboras Selvagens estavam lançando seu compacto, a Fluminense começava a campanha *Cadê meu Lobão*, uma vez que o artista estava sofrendo represália em sua própria gravadora. De acordo com

Estrella (2012), houve até entrevista ao vivo com o músico para ele explicar o motivo do boicote.

Ao mesmo tempo, ainda em janeiro de 1983, Júlio Barroso retomava seu projeto da Gang 90, e tentava amealhar músicos para gravar suas canções.

Um mês depois, em fevereiro de 1983, o cantor Ritchie lança seu compacto com a canção *Menina Veneno*, sendo, para Alexandre (2002), o maior sucesso do período. A canção vendeu, em apenas três meses, 500 mil cópias. Até o final do ano, chegou ao impressionante número de 800 mil cópias. Ele estava em todos os lugares, em todos os programas de auditório e em todas as rádios. Alexandre (2002) afirma que o cantor sabia que seu sucesso era descartável, e também começava a entender que seu público ia muito além do público rock. *Menina Veneno* fazia sucesso desde adolescentes de classe alta a empregadas domésticas moradoras dos subúrbios brasileiros.

A música era uma canção new wave, que tendia para a new romantic, e cuja letra falava de uma “assombração” feminina que o protagonista desejava fazer sexo. As frases *Eu sei, vem me amar / Eu nem sei qual o seu nome / Mas nem preciso chamar...* indicam a qualidade onírica da canção, ao mesmo tempo em que as frases *Em toda cama que eu durmo / Só dá você, só dá você* indicam a conotação sexual da canção.

Impulsionado pelo sucesso de *Menina Veneno*, *Vôo de coração*, o disco de estreia de Ritchie lançado em julho de 1983 vendeu cerca de 1,2 milhões de cópias. Alexandre (2002) explica, a título de comparação, que *Thriller*, o mais bem sucedido disco de Michael Jackson vendeu apenas metade deste valor no Brasil. O álbum era praticamente todo composto por canções no estilo new romantic. No disco, além da canção mais famosa, havia também a canção *A vida tem dessas coisas*, cuja base harmônica criada pelo piano se destaca. Na letra, cujo cotidiano é enaltecido, um homem tenta conversar com uma mulher passando por lugares do Rio de Janeiro. Outra canção que fez muito sucesso e não saía das rádios era *Pelo interfone*, esta mais ligada ao new wave, cuja letra narra o diálogo entre um homem que quer encontrar sua amada e uma voz que vem do interfone informando que a moça não está. A urgência do encontro de ambos é expresso pelas frases *Menos uma noite... / É uma noite a menos para a gente*, explicitando a ansiedade da geração dos anos 80.

Entre os dias 11 e 17 de maio de 1983, a banda Ultraje a Rigor faz uma temporada no teatro Lira Paulistana. A banda, formada alguns anos antes para tocar

versões dos Beatles, já estava despontando no cenário underground paulista, tocando em casas como Madame Satã e Radar Tantã. Isso porque, de acordo com Ascensão (2011), os músicos pichavam nos muros próximos aos bares o logotipo da banda. Para Roger (*apud* MTV, 2007) o nome “Ultraje a Rigor” ficou famoso antes da banda.

Já em 1982, como informa Bryan (2004), os músicos do Ultraje a Rigor, Titãs do Iê Iê e Ira se reuniam na casa de Marcelo Fromer, guitarrista dos Titãs do Iê Iê para decidirem quanto cobrar pelo cachê nas casas noturnas, além de trocarem informações sobre as canções de forma que todos tocavam composições de todos, aumentando o alcance do repertório.

Em março de 1983, as bandas Titãs do Iê Iê e Ultraje a Rigor participaram, segundo Ascensão (2011), da estreia do programa Fábrica do Som, na TV Cultura de São Paulo. Neste programa, tocaram ao vivo sem a presença de Leospa, que havia sofrido uma queda e machucado seu pulso. Quem tocou no lugar dele foi João Barone, do Paralamas do Sucesso, já demonstrando a união entre as bandas.

Alguns dias mais tarde a banda entra em estúdio e registra algumas canções para entrar na programação das rádios. Entretanto, ainda segundo Ascensão (2011), as rádios não a aceitaram. Essa fita foi, porém, utilizada para participar do projeto *Boca no Trombone*, do Teatro Lira Paulistana, que desejava dar vazão às novas bandas. Na plateia deste show estava o produtor Pena Schmidt, que levou o Ultraje a Rigor à sua gravadora, a Warner.

E além de Ultraje à Rigor, levou também uma banda amiga, o Ira, de Edgar Scandurra, primeiro parceiro de Roger no Ultraje a Rigor para gravar seu primeiro compacto. O disco, com as canções *Pobre Paulista* e *Gritos na Multidão* foi gravado em 1983, mas lançado apenas um ano depois, muito em função da letra da canção do lado A, extremamente racista contra as pessoas de fora da capital paulista, como nordestinos ou imigrantes, com frases como *É apenas ódio mortal / Não quero ver mais essa gente feia, / Nem quero ver mais uns ignorantes / (...) / Pobre São Paulo! / Pobre Paulista!*.

O mesmo Pena Schmidt não perdeu tempo quando ouviu o som new wave da banda do radialista Antônio Carlos Senefonte, o Kid Vinil. Com uma levada dançante e letra muito bem humorada, foi lançada em compacto a canção *Eu sou boy*. A música dividia o disco de vinil com a canção *Kid Vinil*. *Eu sou boy* vendeu, de acordo com Bryan (2004), mais de 120 mil cópias nos primeiros meses chegando a atingir a marca de 200 mil cópias no total. O grande apelo da música era mesmo sua letra de

humor esdrachado, que contava as agruras de um *office boy* em um escritório. Estrofes de grande humor como *Na hora do almoço / A minha fome é de leão / Abro a marmitta / E o que vem, feijão!...* ou *Chega o fim do mês / Com toda aquela euforia / Todos ganham bem / Eu aquela mixaria...* arrebataram as rádios brasileiras e aumentaram a procura pela banda, que chegou a gravar um videoclipe exibido pelo programa Fantástico e que mostra um jovem com maquiagem e visual *dark* fazendo o papel de *office boy*. A Warner decidiu então lançar o LP *Magazine*, com todo o repertório da banda poucos meses depois do compacto. Não deu certo. Alexandre (2002) informa que o disco vendeu menos de 20 mil cópias.

Em abril de 1983 João Penca e seus Miquinhos Amestrados têm sua música *Calúnias (Telma eu não sou gay)*, uma paródia da música *Tell me once again*, da banda Light Reflections gravada por Ney Matogrosso, e fazendo grande sucesso nas rádios do Brasil. Já em maio de 1983, o músico Léo Jaime abandona o grupo João Penca e Seus Miquinhos Amestrados e lança-se em carreira solo.

Em julho do mesmo ano a banda Paralamas do Sucesso grava seu primeiro compacto pela EMI-Odeon, com as canções *Vital e sua moto* e *Patrulha Noturna*. O disco, como informa Dapieve (1995), vendeu apenas 11 mil cópias, mas as rádios não paravam de tocar a canção do lado A, e a banda chamou muito a atenção da imprensa.

No mesmo mês, por intermédio de Herbert Vianna, as três principais bandas da cena brasiliense de rock vieram até o Rio de Janeiro para apresentações no Circo Voador. Alexandre (2002) destaca que Vianna era o principal elo de ligação entre as bandas de Brasília e o eixo Rio-São Paulo. As bandas então abriram o show da nova banda de Lobão, Lobão e os Ronaldos. Como as três bandas da capital federal iniciavam suas apresentações com a frase “Boa noite, somos a (Legião Urbana – Plebe Rude – Capital Inicial) de Brasília” criou-se a ideia de movimento das bandas oriundas da cidade, e estas começaram a tocar mais comumente tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo.

Em setembro de 1983, a Blitz lançou seu segundo disco, recheado de expectativas pois, como informa Bryan (2004), muitos críticos se perguntavam se esta não era uma banda de um sucesso só. Mesmo assim, já chegou às lojas com 150 mil cópias vendidas antecipadamente, pois a música *Weekend* era tocada cerca de 120 vezes ao dia nas rádios cariocas. Alexandre (2002) afirma que o disco foi friamente recebido pelas rádios no início, e que a simpatia do público só veio quando a canção *A dois passos do paraíso* se tornou a mais pedida nas paradas de sucesso.

O disco era como uma programação de FM, intercalando as canções da banda com vinhetas e locuções. A primeira música, *A última ficha*, inicia com um locutor falando, com voz grave *Onze horas da noite e nada, nada acontece*. A partir daí, a letra da canção narra a tentativa de um homem de ligar de um telefone público para marcar um encontro. Como o protagonista só tem uma ficha, ele deve escolher para quem ligar. A canção seguinte, *Ridícula*, uma canção new wave com levada funk, inicia já com uma crítica *Você me corta tanto / Que parece a censura*. O restante da canção é a tentativa do homem de reconquistar sua mulher, que o abandonou e portanto é chamada de ridícula.

Entre a segunda e a terceira músicas ouve-se mulheres falando. E a canção inicia com o verso *Mulheres falam demais*, cantada por Mesquita. Ao que as mulheres da banda respondem *Por isso falam melhor*. Assim a música vai do começo ao fim com um diálogo demonstrando a guerra entre os sexos. Ao mesmo tempo em que se quer viver livre, também se quer um compromisso. Como esta questão não consegue se resolver bem entre as pessoas, é necessária a intervenção de um profissional, um analista psiquiátrico, como informam os versos *Benzinho não diga isso / Nós temos um compromisso / Cada um vive como quer / Amor pra dar, amor pra dar / O amor é tão livre, amor pra dar / Amor pra dar, amor pra dar / O amor é tão livre / Amor é feito de amor pra dar / Não há dinheiro que pague / Que pague o seu analista*. O final da canção demonstra a angústia e a decorrente infelicidade da dúvida entre viver com sexo livre ou viver com compromisso: *Ela é minha preferida / Minha companheira de fé / Ele não sabe o que diz / Nunca se sente feliz / Cada um vive como quer*.

A próxima canção se inicia com a leitura de horóscopo, tal qual uma rádio FM. E a canção, pop, conta a história de um casal que acredita que apenas o amor os salvará. E que a bomba “A” nunca será solução. Isso demonstra também uma preocupação com a política internacional, em um momento de tensão graças à Guerra Fria uma vez que os argentinos estão em guerra com a Inglaterra pelas Ilhas Malvinas.

A canção seguinte, uma das que mais fez sucesso no álbum, *A dois passos do paraíso*, narra um homem lembrando-se de seu amor e voltando para casa depois de uma semana de estrada. Ao final da canção, um radialista, declamado por Evandro Mesquita, conta a história de Mariposa Apaixonada de Guadalupe e Arlindo Orlando, seu noivo, que fugiu de caminhão no dia do casamento. Logo depois, a canção recomeça e percebemos que o homem do início da canção era Arlindo Orlando.

Em *Apocalypse não*, trocadilho com o filme *Apocalypse now*, de Francis Ford

Copolla, a banda demonstra toda a preocupação de sua geração em relação à Guerra Fria e um possível conflito atômico.

A primeira canção do lado B, *Weekend*, narra uma viagem dos protagonistas ao interior, para passar um final de semana com o intuito de sair da cidade agitada e poder desfrutar momentos despreocupados. Nota-se que para os protagonistas o tempo passado dentro do carro é insignificante quando o destino é agradável, e a distância entre a cidade e a diversão pode ser grande. Percebemos que a canção reforça esta distância com as frases *Estrada de terra / estrada de asfalto / estrada de luz / Primeiro passou um cavalo / Depois eu vi dois bois / Um ônibus acendeu o farol*. A próxima canção, *Meu amor que mau humor*, mostra uma viagem na qual uma mulher está de mau humor e seu companheiro tenta consolá-la. A composição *O tempo não vai passar* é um new wave com percussão destacada e que mostra um casal que romanticamente afirma que o tempo não vai passar se eles continuarem juntos.

Em *Betty Frígida* temos a canção mais sexual que a Blitz já compôs, uma vez que narra a história de Betty, que tem problema de frigidez sexual e seu namorado, Rony, que é um homem tosco e que não consegue fazer preliminares em Betty. As frases *Calma Betty, calma / Assim você me machuca / Calma Betty, calma / O Juca já fez isso uma vez* cantadas em dueto reforçam o momento da tentativa sexual frustrada. Este tipo de canção, que fez muito sucesso, indicava a liberalidade com que o sexo era tratado pelos músicos e pela sociedade jovem a partir dos anos 1980. As metáforas utilizadas pela MPB para descrever o sexo e sua prática tornam-se cada vez mais arcaicas, e não conseguem encontrar eco na juventude do período.

A próxima música, *Rádio Atividade*, é como se fosse a despedida do locutor da FM, que promete voltar, como percebemos nas frases *É, foi um prazer quase que sexual / Estar aqui com vocês / Prometendo voltar no próximo disco / No próximo show ou a qualquer momento / Em edição extraordinária*. A própria despedida já coloca novamente a presença do sexo na pauta de conversas e até mesmo de gírias e piadas do jovens do período. A última canção do álbum é *Biquíni de bolinha amarelinha tão pequenininho*, uma versão da música *Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini* de Pockriss e Vance lançada originalmente em junho de 1960 e que no Brasil foi gravada por Roni Cord em 1961.

Bryan (2004) informa que o LP não foi cortado pela censura à priori, então Solange Hernandez, censora oficial, proibiu *Betty Frígida* de ser executada. A banda apelou dizendo que a canção e sua letra faziam parte de um documento histórico da

linguagem jovem do período, que ali havia poesia de rua, alguma coisa sobre sexo, drogas e relacionamento, além de alguns palavrões, mas que mesmo assim era importante discutir isto com a juventude.

Na turnê de lançamento, na casa noturna Canecão, a banda chegou a igualar o recorde de Erasmo e Roberto Carlos. Além disso, gravou videocliques para as canções *Weekend* e *A dois passos do paraíso* para o programa *Fantástico*. O álbum chegou a ganhar disco de platina.

Novamente junto com a Blitz, o Barão Vermelho grava seu segundo disco, *Barão Vermelho 2*. Este disco, a exemplo do primeiro, como relembra Ribeiro (2009), vendeu pouco. Bryan (2004) lembra que Cazuza teve dificuldade de gravar com uma banda mais coesa, mais precisa em seus instrumentos e com mais tempo para aprimorar as partes instrumentais. Dapieve (1995) informa que o disco só começou a fazer sucesso depois do aval de dois grandes artistas da MPB: Caetano Veloso, que cantou *Todo amor que houver nessa vida* no show de lançamento do seu álbum *Uns* na casa carioca Canecão, e principalmente pela gravação de *Pro dia nascer feliz* por Ney Matogrosso. Bryan (2004) salienta que Cazuza foi contra esta gravação, mas no final acabou gostando, já que trouxe prestígio e sucesso ao grupo.

O disco começa com uma música instrumental intitulada *Intro*, para a entrada da canção *Menina Mimada*. Nesta canção, novamente um rock muito calcado nos Rolling Stones, traz na letra o desprezo do protagonista por uma mulher que ele julga infantil e fácil. Mesmo assim, é uma canção dor de cotovelo, já que o protagonista perdeu a moça para um homem com um carro e flores. A terceira canção é *O que a gente quiser*, e ela retrata a juventude hedonista idealizada em algumas canções dos anos 1980. Os versos *Diga o que faço / Mas não faça o que eu digo / Se eu estou por perto / Isso é sinal de perigo / Porque eu apronto e desapronto / E não passo recibo / Choro, ressuscito / Dou risada e vomito* dão a noção do egoísmo e da inconsequência típica do adolescente rebelde. O mesmo adolescente que na canção *Vem comigo* diz *Bebe a saideira / Que agora é brincadeira / E ninguém vai reparar / Já que é festa / Que tal uma em particular?* mostrando a facilidade do encontro sexual. E sexo é desligado da prerrogativa do amor, uma vez que não é necessário amar para manter relações sexuais, como diz a letra não muito sutil de *Bicho Humano*: *Eu quero ver você em transe / Me chamar, me chamar / Me gritar pedindo, deixando / Bicho humano uivando / Eu não te amo, não*. Em *Largado no mundo* temos um blues levado pela gaita, ou harmônica, bem aos moldes de John Lee Hooker. A canção fala de um

jovem sem raízes e faz diversas menções ao uso de drogas como *Me paga um trago / Que eu dichavo o meu* ou *Largado no mundo / E nessa trip eu vou fundo*.

Em *Carne de pescoço* o protagonista da canção diz-se apaixonado por uma mulher e que não vai deixá-la em paz até que seja recíproco. A próxima canção do lado B é a que ficou mais famosa dos dois primeiros álbuns da banda: *Pro dia nascer feliz*. Nesta canção cujo *riff* de guitarra lembra muito os de Keith Richards, o protagonista incita a sua paixão a usufruir a noite, como um notívago que aproveita cada minuto até que os raios de sol apareçam. Há várias frases de conotação sexual como *Todo dia tem a hora da sessão coruja, hum... / Só entende quem namora, Uma hora aqui, a outra ali / No vai e vem dos teus quadris* ou ainda *Todo o músculo que sente / Me dê de presente o teu bis*. *Manhã sem sonho* já é um flerte com a new wave ou a new romantic, graças aos teclados e os sintetizadores. Provavelmente a música mais dançante e que mais se afasta do restante do trabalho do grupo. Em *Carente Profissional* a banda volta ao rock and roll tradicional e mostra novamente o egoísmo da juventude do período com frases como *Eu mereço um lugar ao sol / Mereço / Ganhar pra ser / Carente profissional*. A última canção do álbum, *Blues do iniciante*, é um blues estilo piano e voz, muito mais próximo da MPB do que do rock básico que caracterizou a banda.

O disco, mesmo depois do já comentado aval da MPB, vendeu pouquíssimo, mas foi importante para o reconhecimento da crítica, que gostou do álbum.

Em 12 de outubro de 1983, a Rede Globo exibiu o especial musical infantil *Plunct Plact Zum*, produzido por Ezequiel Neves e Guto Graça Mello, e que trazia alguns artistas que estavam despontando no cenário nacional ao lado de antigos medalhões da MPB. No especial se apresentaram: Gang 90, com a canção *Será que o King Kong é macaca?*, Eduardo Dusek com *1+1 é bom demais*, Raul Seixas, com *Carimbador maluco*, e Jô Soares apresentando uma canção de Léo Jaime e Guto de Balbuena, *Planeta doce*, Fafá de Belém cantando uma canção de Lulu Santos e Nelson Motta e Maria Bethânia interpretando uma canção de Guilherme Arantes e Jon Lucien.

Três dias depois, em 15 de outubro de 1983, como já dissemos, o Camisa de Vênus lançava seu primeiro LP pelo selo Soma, da gravadora Som Livre. Apesar de a banda ter gravado o disco em agosto pensando em lançar pela gravadora Fermata, a Som Livre se antecipou e decidiu prensar o disco.

*Camisa de Vênus* inicia com uma batida meio reggae e a voz rasgada de



Marcelo Nova para dizer, já na primeira estrofe, que seriam radicais e não aceitariam concessões. As frases *E me falaram dos perigos / Que eu encontraria aqui / Enquanto os mestres do bom gosto / Botavam samba pra eu ouvir / "Vocês vão obedecer" / "Vocês vão entender" / "Vocês vão aprender, a curtir MPB!"* já davam o tom ácido das demais composições que se seguiriam no LP. A segunda canção, *Metástase*, mostra uma revisão histórica tal qual Raul Seixas havia feito em 1973 com a canção *Al Capone*, ao misturar história com a contemporaneidade em tom de deboche. *Bete Morreu* é uma canção punk. Narra o estupro e a morte da moça mais cobiçada da cidade. E o eu lírico da banda, punk, acha graça desta situação.

A próxima canção, *Correndo sem parar*, também coloca a ideologia punk de depredação e contestação, do *no future* pregado pelos Sex Pistols, com frases como *Quando você sai de casa / E vai pichar os muros da cidade / Rebelde sem causa, / Pois já não há mais porque esperar*. A próxima música é uma versão da canção *Negue*, que ficou famosa na voz de Maria Bethânia. A diferença é que o instrumental é punk rock, e Marcelo Nova a canta com muito sarcasmo, dando outra conotação para a canção. Mais sarcasmo ainda na canção *O adventista*, em que a banda diz que acredita em tudo o que um punk não acredita: *Eu acredito no seu ponto de vista / Eu acredito no partido trabalhista / Eu acredito, eu acredito / eu acredito em quem anda com fé / Eu acredito em Xuxa e em Pelé / Eu acredito, eu acredito / Eu acredito que o amor atrai / Eu acredito em mamãe e papai / Eu acredito, eu acredito*. Ao final, a verdade aparece: *Eu acredito nas boas intenções / Mais este papo já encheu os meus culhões / Eu não acredito, eu não acredito*. O interessante é que a banda consegue explicitar sua indignação desde a política, com o PT até ícones pop, como Pelé ou Xuxa, passando pela religião e pelos sistemas de assistencialismo social.

Em *Dogmas tecnofascistas*, a letra contesta o mundo *yuppie*, com jovens tentando ganhar cada vez mais dinheiro e tornando-se cada vez mais fúteis que estava se formando no mundo naquele período, *O homem de sucesso atinge sua meta / Tudo tão legal, de se admirar / Tudo alto astral / Acho que vou... vomitar!* Na canção seguinte, *Homem não chora*, mostram a hipocrisia da sociedade em estrofes como *Dorme nervoso e acorda tenso / Mas sempre diz que tem bom senso / Educado e elegante / E sua mulher tem um amante / Conta o ano a cada dia / Esperando a aposentadoria / Não tem futuro, só passado / E vai ficando esclerosado*. Em *Passatempo* mostram a futilidade do cotidiano, ao mesmo tempo em que deixam claro como a sociedade é egoísta. Frases como *Um casal sai para fazer compras / Nas*

*vitrines começam a sonhar / Não sabem como vai ser para o mês / Mas tão contentes por poder gastar / Três rapazes espancando um / E bem mais fácil pois ele é mais fraco / Um tapa na cara e outro nas costas / Um murro na boca e um chute no saco / A indiferença vai aumentando / Nas diferentes classes sociais / Serventes, médicos e empresários / Que Deus disse "São todos iguais" mostram como a banda enxerga esta alienação por parte dos indivíduos. Em *Pronto pro suicídio* narram a vida de um homem que não deseja mais viver e quer morrer. Em *Meu primo Zé*, canção já gravada em compacto, Nova mostra novamente a hipocrisia da sociedade na personagem do primo Zé, que *encontrou a felicidade / Frequentando a alta sociedade / Tem três garotas para transar / Mas guarda uma virgem que é para casar / O meu primo Zé / Queria ser como ele é / O orgulho da família / O predileto da mamãe.**

Como já foi dito, mal o disco foi lançado e a Som Livre exigiu que a banda trocasse de nome, pois Camisa de Vênus dificultava a aparição em programas de TV e rádio. Como se recusaram, a gravadora abandonou-os à própria sorte. Com isso a banda mudou-se para o Rio de Janeiro para divulgar sozinha seu disco. Bryan (2004) diz que a censura também tentou atrapalhar os planos da banda, mas acabou ajudando-os ainda mais, uma vez que cada música censurada era mais pedida nos shows, e cada dia o disco vendia mais e mais no mercado underground – sem apoio de nenhuma mídia de massa - que já não era mais tão pequeno.

Também em outubro de 1983 João Penca e Seus Miquinhos Amestrados lançam seu primeiro disco de estúdio, *Os maiores sucessos de João Penca e Seus Miquinhos Amestrados*. O disco é composto por dez canções, sendo destas quatro paródias de músicas clássicas do rock'n'roll dos anos 1950 nos Estados Unidos. A banda prima pelo som adolescente, inconsequente e divertido. A maior prova disso é a música *In the mood*, de Joe Garland e que ficou famosa com Glenn Miller, que virou *Edmundo* na paródia. A letra ficou uma mistura de besteiro com nonsense, com estrofe como *Edmundo nunca sabe bem o que faz / Ele é um sujeito distraído demais / Dizem que uma noite, quando em casa chegou / Antes de ir pra cama, ele fez tal confusão / Que o chinelo no seu travesseiro botou / E se agitando foi dormir no chão.* Além disso, havia a voz do apresentador Chacrinha pontuando a canção. A canção mais famosa, *Calúnias (Telma eu não sou gay)*, paródia da canção *Tell me once again*, da banda Light Reflections tem frases de muito bom escracho, como *Vamos ser um casal moderno / Você de bobs e eu de terno.* No final da canção, Ney Matogrosso declama: *Telma. ô Telminha... / Não me puna por essas manchas do meu passado / Já passou...*

*esses rapazes são apenas meus amigos, colegas e parentes / E aquele bonitão de óculos... É papai!*

Ainda em outubro de 1983, Lulu Santos chega ao seu segundo álbum, *O ritmo do momento*. Neste disco, Lulu continua sua batida pop e coloca sua destreza musical em prol de canções de grande apelo popular. Por isso várias destas canções viraram hits radiofônicos, como *Adivinha o que?*, *Um certo alguém* e *Como uma onda* (zensurismo). Estas canções falavam do universo adolescente, com referências à sexo, amor, esportes e drogas. O disco, de acordo com Dapieve (1995), vendeu mais de 90 mil cópias.

Um mês depois, sai às lojas o primeiro LP dos Paralamas do Sucesso, *Cinema mudo*, e os integrantes da banda não gostam do resultado que obtiveram na sonoridade do disco. Além disso, mesmo com *Vital e sua moto* tocando nas rádios, o disco é um fracasso de vendas, atingindo, de acordo com Bryan (2004), a vendagem de apenas 5 mil cópias.

O disco começa com a música que já era sucesso, *Vital e sua moto*, uma história sobre o ex-baterista da banda, cujo desejo era comprar uma moto e usá-la para ir às festas e encontros com o pessoal da faculdade. Em termos musicais, era um rock que tendia muito para o ska e o reggae, ambos ritmos jamaicanos. Em *Foi o mordomo*, a linguagem musical permanece a mesma e a letra mostra a visão do protagonista, que parece perceber traços de solidão e tédio presentes em seu cotidiano, com frases como *Estou trancado no meu quarto / Esperando que algum fato / Emocionante venha a ocorrer*. Em *Cinema mudo*, a banda mostra a influência que a televisão exerceu em sua geração, como fica comprovado na estrofe *Eu tenho que aprender a dizer tudo / que eu sinto por você / Eu tenho que aprender / Num desses seriados da tevê*. A próxima canção, que também já havia saído em compacto, *Patrulha noturna*, é o diálogo entre um policial e um jovem rebelde que desejava transgredir o código de trânsito. É uma crítica grande e sarcástica do sistema policial, como a estrofe *Tá bem seu guarda, eu me rendo / Eu reconheço que sou marginal / Eu colo nas provas da escola / Eu gosto de ver nu frontal / Polícia é fogo, meu chapa / Combate o crime de verdade / Prende os garotos de moto / Para moralizar* explicita. A próxima faixa, *shopstake* é uma música instrumental no estilo ska.

No lado B do disco temos uma homenagem à avó de Bi Ribeiro, com a canção *Vovó Ondina é gente fina*. França (2003) explica que a banda no começo da carreira ensaiava no apartamento dela, e que a música revela algumas das situações inusitadas

enfrentadas pela senhora que teve que conversar com vários policiais por causa do som alto dos rapazes. A canção *O que eu não disse* é uma balada cujo instrumental lembra muito a banda inglesa The Police, e a letra versa sobre a alegria do protagonista estar com sua mulher. A próxima canção, *Química* é uma composição de Renato Russo, e o instrumental é muito mais próximo do punk do que as demais do álbum. A letra mostra o cotidiano do jovem que precisa passar no vestibular e a pressão dos pais para que isto aconteça. Além disso, a angústia por não poder se divertir e fazer sexo com as mulheres. Ao final da canção, uma crítica ao *modus operandi* da classe média brasileira dos anos 80: *E se você quiser entrar na tribo / Aqui no nosso Belsen tropical / Ter carro do ano, TV a cores, pagar imposto, ter pistolão / Ter filho na escola, férias na Europa, conta bancária, comprar feijão / Ser responsável, cristão convicto, cidadão modelo, burguês padrão.*

*Encruzilhada* é um reggae com uma letra hilária, em que sutilmente a banda conta sobre a namorada do protagonista, que havia comido uma feijoada e ficado presa no elevador passando mal, com problemas intestinais. A última música, *Volúpia*, como o próprio nome indica, é uma canção que enaltece a paixão sexual.

No mesmo mês, novembro de 1983, o Ultraje a Rigor lança o compacto *Inútil / Mim quer tocar*, mudando mais uma vez a cara do rock brasileiro da década de 1980. Alexandre (2002) diz que a canção foi gravada ainda no primeiro semestre de 1983, mas o presidente da gravadora Warner, André Midani, esperou a decisão da censura para poder lançá-la. Isso porque a censora queria trocar a letra da canção e Midani não achou adequado. O próprio Midani (2008) conta que carregava a fita com a canção no bolso, e em uma festa entregou-a a Washington Olivetto, que por sua vez a entregou para Osmar Santos, que dirigia o comício das Diretas Já. A música então foi tocada no programa *Balancê*, da rádio Excelsior pelo radialista e começou a chamar atenção do público.

Em 27 de novembro de 1983, Osmar Santos foi mestre de cerimônia do primeiro comício pró-eleições diretas em São Paulo, e a canção do Ultraje a Rigor foi ouvida pelas cerca de 10 mil pessoas que ali estavam. Alexandre (2002), diz que nos meses seguintes, em várias capitais, as manifestações populares pela possibilidade de votar para presidente tornaram-se mais comuns, e a canção *Inútil* sempre era tocada. O compacto vendeu apenas cerca de 30 mil cópias, mas como informa Pena Schmidt (*apud* O som do Vinil), a letra de Roger falava aquilo que todos queriam dizer, aquilo que estava preso na garganta do brasileiro, uma vez que até então a censura não

deixaria passar uma canção dizendo que brasileiros não sabiam escolher presidentes ou eram taxados de indigentes por estrangeiros. Para aquela geração, Roger Moreira havia sintetizado o que havia de pior na sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que colocava a culpa das suas mazelas na própria sociedade, não nos políticos, nos militares ou em uma entidade superior. A mensagem, uma grande crítica, é para a própria sociedade. A canção é inteira cantada em português errado, e faz referências a tudo aquilo que o brasileiro gostaria de fazer mas se sentia incapaz. O brasileiro não podia votar, seus carros eram ruins, o país estava endividado, a MPB não tinha mais apelo, e a seleção brasileira de futebol havia perdido a Copa do Mundo para a Itália um ano antes. A canção era, enfim, um desabafo: *A gente não sabemos escolher presidente / A gente não sabemos tomar conta da gente / A gente não sabemos nem escovar os dente / Tem gringo pensando que nós é indigente / Inútil! / A gente somos inútil! / A gente faz carro e não sabe guiar / A gente faz trilho e não tem trem prá botar / A gente faz filho e não consegue criar / A gente pede grana e não consegue pagar / Inútil! / A gente somos inútil! / A gente faz música e não consegue gravar / A gente escreve livro e não consegue publicar / A gente escreve peça e não consegue encenar / A gente joga bola e não consegue ganhar / Inútil! / A gente somos inútil!.* A canção do lado B, também cantada em português errôneo, narrava as agruras das bandas de rock daquele período, que queriam ser reconhecidos e financeiramente recompensados pela sua capacidade de entretenimento. Uma canção em estilo reggae que, como a canção do lado A, também lembra que brasileiros não podem votar. *Mim quer tocar* tem os versos *Mim quer tocar / Mim gosta ganhar dinheiro* e também *Mim é brasileiro / Mim gosta banana / Mas mim também quer votar / Mim também quer ser bacana.*

Um mês depois, pela RCA, saía finalmente nas lojas o primeiro disco da banda de Júlio Barroso. *Essa tal de Gang 90 & Absurdettes* sai puxado pela canção *Nosso louco amor*, que fazia parte da trilha sonora da novela *Louco Amor*, da Rede Globo, sendo inclusive a canção de abertura do programa. A canção era um new wave com uma letra romântica. A inovação era a utilização de uma voz metalizada, criada por sintetizadores. A segunda canção do álbum, *Românticos a go-go*, mostravam as mulheres da banda apenas cantando nomes de personalidades artísticas importantes para Júlio Barroso, enquanto o som era ritmado. A letra era *Donga, Cartola, Guevara, Sinhô / Jimi, Caymmi, Roberto, Melo / Rita, Lolita, Del Fuego, Bardot / Gato, Coltrane, Picasso, Cocteau / Zeca, Zé Kéti, Gigante, Wally / Jorge, Lonita, Sarita,*

*Ceci / Cummings, John Donne, Augusto, Pagu / Yoko, Rodchenko and B-52 / Nietzsche, Nijinski, Alan Poe / Sheena, Marilda, Tzara, Seraut / Arto, Ornette, Isadora, Monroe / Marley, Duchamp, Oiticica, Xangô.* Em *Telefone* um casal conversa à distância para dizer que se ama. Em *Eu sei mas eu não sei* temos a insegurança espelhada já no título da canção. Os limites também são discutidos, com frases como *I'm your dog, but not your pet* e *Eu posso, mas não quero / Você pode, mas não comigo*. Em *Convite ao prazer* temos o hedonismo e o tédio da geração dos anos 1980 expresso em frases como *Prefiro morrer de vodka do que de tédio* e *No jeito do corpo vejo crescer seu desejo / No brilho dos olhos um convite ao prazer*. Em *Dada Globe Orixás* temos uma mistura de palavras e frases desconexas que refletem o sincretismo que Júlio Barroso tentava passar com suas canções. *Perdidos na Selva* já era uma canção conhecida, que, como falamos anteriormente, já havia chegado à finalíssima do prêmio MPB-Shell. Para Anaz (2006), a canção é uma aventura fantástica, com uma visão de mundo hedonística. A canção fala de uma queda de avião, porém ao invés de ser algo ruim, esta queda dá aos protagonistas a chance de pensar apenas em sexo, como os versos *Meu uniforme brim cáqui / Não resistiu ao ataque / Das suas unhas vermelhas / Meu bem, você rasgou meu coração, / Eu e minha gata rolando na relva / Rolava de tudo* mostram.

*Noite e dia* é uma canção romântica. *Mayacongo* parece muito com uma canção da Blitz. Ainda que sua letra seja mais hermética, a parte instrumental da canção flerta ao mesmo tempo com a banda de Evandro Mesquita e Os Mutantes. A letra fala de sexo e é quase explícita, com versos como *Espuma escorrendo de amor / Satisfaço meu sexo sorrindo / As outras me lembram você / Imagem de lábios abertos / Trepada na flor do prazer*. A última canção do álbum, *Jack Kerouac*, é uma homenagem ao escritor beat.

Mesmo com a publicidade da Rede Globo, o disco vendeu relativamente pouco para o período: 80 mil cópias. Mesmo assim, foi muito bem recebido pela crítica.

O disco *Phodas C*, de Léo Jaime também vendeu pouco. O álbum possui versões de músicas conhecidas, com a letra parodiada. Em *Rock and roll music*, clássico de Chuck Berry tocada também pelos Beatles e Beach Boys, a segunda estrofe ficou *Agora eu vivo Memphis Tennessee / Mas sou de Teresina Piauí / E digo sex, drugs and rock' n' roll / Samba, cachaça e briga é mais o que eu sou*. A música *Sunny*, de Bobby Hebb, muito conhecida na voz de Johnny Rivers virou *Sônia*, e ganhou uma letra escatológica e pornográfica, com frases como *Sônia, e é por você*

*que eu me masturbo / Pensando em você me vem a sensação / Sem perceber eu tô com o "tal" na mão ou Sônia, você não imagina do que eu sou capaz / Dizem que eu sou um cara legal / Eu transo cunnilingus e sexo anal / Sônia, vou cair de boca.*

O restante do álbum são canções com melodias emulando o início do rock'n'roll, mas sempre com letras de duplo sentido, ou seja, provocavam dupla interpretação, uma simples e inocente, outra com forte conotação sexual. O interessante é que na parte sexual, Léo desafiou a censura. Alguns anos antes e todas as canções poderiam ser censuradas. No início de 1984 quando saiu o disco, nenhuma foi censurada, mostrando como a entidade censora estava fraca em nosso país.

No dia 13 de janeiro de 1984, em Curitiba, Paraná, o deputado Ulysses Guimarães faz uma referência explícita à música *Inútil*, do Ultraje a Rigor. O deputado disse à imprensa que o porta-voz do então presidente General João Figueiredo, Carlos Átila, deveria escutar a canção para poder compreender o que as pessoas pensavam nas ruas. De acordo com Ascensão (2011), este tipo de “publicidade” acabou por destacar ainda mais a música e, por consequência, a banda.

Neste íterim, como informa Bryan (2004), as bandas de Brasília percebem que o epicentro cultural do Brasil é o Rio de Janeiro e para lá se muda a Plebe Rude em março de 1984. No mesmo mês, dia 23, é exibido na Rede Globo o especial infantil *Plunct Plact Zum 2* que, ainda segundo Bryan (2004), tinha a maioria das composições feitas por Guilherme Arantes e pelo poeta curitibano Paulo Leminski, que naquele momento era um dos principais do país, sendo muito conhecido pelas suas poesias breves e haicais. Do rock nacional anos 80, encontramos as faixas *A verdadeira história de Adão e Eva*, da Blitz e *Sub-produto de rock*, do Barão Vermelho. Também há no disco Erasmo Carlos cantando uma música de Léo Jaime e ainda uma canção de Raul Seixas.

Em abril de 1984, a banda Magazine, depois de amargar um insucesso com seu LP, lança outro compacto, com capa de Angeli, com as músicas *Tic-tic nervoso* e *Atentado ao pudor*. *Tic-tic nervoso* vira hit nacional, contando a história do cotidiano de um homem que depois de uma série de contratempos tem um surto. As frases da canção são muito bem humoradas, como *Quando chego em casa é aquela baixaria: / As contas estão vencidas e a geladeira tá vazia! / Encontro uma garota, um tremendo avião, / pergunto o seu nome ela me diz que é João! / Isso me dá tic tic nervoso* ou *Eu sempre me achei um rapaz formal, / Que esse papo de analista fosse coisa pra boçal, / agora me chamam, dizem que eu fico um sujeito atrapalhado, / só pelo meu jeito*

*torcido assim do lado! / É que eu fiquei com tic tic nervoso.* A música, com esta forte crítica quanto ao dia a dia das pessoas em uma cidade grande, toca muito nas rádios mas não o suficiente para uma venda das mais expressivas. O disco, segundo Dapieve (1995) vendeu cerca de 50 mil cópias.

Também em março de 1984, ainda de acordo com Dapieve (1995), temos o lançamento do segundo compacto do Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, *Como eu quero*. No lado B, a canção *Homem com uma missão*. Com versos calcados na relação entre dois amantes, como *Diz prá eu ficar muda / Faz cara de mistério / Tira essa bermuda / Que eu quero você sério...*, a canção do lado A toca em todas as rádios do Brasil, fazendo com que a banda ganhasse mais um disco de ouro, por mais de 100 mil cópias vendidas.

Um mês depois e o *long play* da banda estava nas lojas. *Seu Espião* saiu para a venda com três canções entre as mais tocadas no Brasil, *Como eu quero*, *Pintura Íntima* e *Por que não eu?*. O disco foi um sucesso. Vendeu quase 150 mil cópias de acordo com Dapieve (1995).

O disco todo é calcado num new wave romântico, ou num new romantic, graças ao uso de teclados. O Kid Abelha se diferencia das demais bandas por duas razões: primeiramente a voz feminina de Paula Toller e também pelo saxofone de Jorge Israel. Além disso, as letras de Leoni pareciam falar diretamente com uma grande camada juvenil que passava pelos mesmos tipos de anseios que os protagonistas das músicas. A primeira canção, *Seu espião*, retrata a insegurança existente em um relacionamento adolescente, com frases como *Ver você dormir / me corta o coração / se o seu sorriso / é sonho ou traição / O que você sonhou / eu nunca vou saber*. A segunda canção, *Nada tanto assim*, é uma crítica à velocidade com que a vida adolescente passa, ao mesmo tempo em que é um desabafo contra o vestibular, preocupação maior de grande parte do jovem urbano classe média dos anos 80: entrar na faculdade. A próxima canção é *Alice (não me escreva aquela carta de amor)*. A letra fala da dificuldade adolescente de encarar o amor. O protagonista da canção pede para que sua namorada não lhe escreva uma carta de amor, para que as coisas não fiquem mais sérias. Aparentemente, se as coisas ficarem sérias, elas acabarão. Novamente uma das agruras adolescentes: ir para aula. Esse é o mote da canção *Hoje eu não vou*, na qual a banda canta frases como *Mas minha mãe já vem bater na porta / Eu digo hoje eu não vou* ou *Os meus colegas favoritos / tocam fogo na cortina / as minhas notas, todas vermelhas / na mesa do diretor*. A canção retrata a rebeldia e a



insatisfação adolescentes, e também mostra o cotidiano de um jovem do período. Em *Fixação*, temos uma paixão adolescente pelo seu ídolo. Frases como *Eu vejo o seu pôster na folha central / beijo sua boca / Te falo bobagens* demonstram tal paixão.

Ao virar o lado do disco, temos *Como eu quero*. Depois, *Ele quer me conquistar*, uma típica canção adolescente, em que a protagonista narra suas inseguranças em relação a um rapaz que a quer conquistar. A próxima canção, *Por que não eu?* Também já havia sido lançada em compacto. Em seguida, *Homem com uma missão*, lançada em compacto um mês antes, narra, numa música quase reggae, um homem que tem uma missão determinada e portanto não percebe a protagonista da canção. A última canção, já analisada neste trabalho, é *Pintura Íntima*.

Em maio de 1984 Lulu Santos lança seu terceiro álbum: *Tudo azul*. Segundo Dapieve (1995), o disco não foi tão bem sucedido, mas mesmo assim conseguiu ter três de suas músicas muito executadas nas rádios: *Tudo azul*, *Tão bem* e *O último romântico*.

Um mês depois os Titãs lançam seu primeiro LP, homônimo. Alexandre (2002), informa que a banda havia se recusado a gravar um compacto, pois eles acreditavam que extrair duas de suas canções não mostraria a real força da banda, que era justamente a diferença entre as composições e a força das singularidades contidas em cada uma. Assim, quando *Titãs* foi lançado, o público pôde compreender a banda como um todo. Mesmo assim, a canção *Sonífera Ilha* foi lançada como single poucos meses depois do lançamento do disco.

A banda flertava com diversos estilos musicais, indo do new wave ao brega romântico. A MPB não era rejeitada, e até as músicas popularescas de artistas como Waldick Soriano ou Odair José eram ouvidas e absorvidas pelos músicos da banda, que utilizavam também parte de sua estética.

O disco iniciava com *Sonífera Ilha*, uma música ska, cuja letra falava, de acordo com Anaz (2006), da fuga da realidade, de uma escapada para uma ilha paradisíaca com sua mulher ideal num ambiente onírico. *Marvin* é regravação de um reggae dos compositores Dumbar e Johnson. Nela, o protagonista conta como é a vida sofrida de alguém sem dinheiro cujo pai faleceu e que necessita ser arrimo da família. *Babi Índio*, que foi trilha sonora do filme *Areias Escaldantes*, é uma canção mais agitada, próxima ao new wave, cuja letra nonsense faz uma crítica sutil à forma como os índios são descaracterizados no Brasil e caracterizados no cinema, com a frase *Babi índio enjoy selva coca cola*. A canção seguinte é novamente um reggae. *Go back* tem

letra do tropicalista Torquato Neto, e traz duas dimensões diferentes, talvez duas poesias diferentes. A primeira parte, fala de amor: *Você me chama / Eu quero ir pro cinema / Você reclama / Meu coração não contenta / Você me ama / Mas de repente a madrugada mudou / E certamente / Aquele trem já passou / E se passou / Passou daqui pra melhor, foi ! Só quero saber do que pode dar certo / Não tenho tempo a perder*. Na segunda parte, temos uma poesia mais urbana: *Andar andei / não e o meu país / e uma sombra que pende concreta / do meu nariz / em linha reta / não e minha cidade / e um sistema que invento / me transforma / e que acrescento / a minha idade nem e o nosso amor / e a memória que suja / a história / que enferruja o que passou*. A próxima canção, *Pule*, é new wave, e tem letra nonsense. Em *Querem meu sangue*, versão da canção *The harder they come* de Jimmy Cliff, temos um reggae que fala da coragem e do ódio de um homem contra seu inimigo, o governo opressor. Em *Mulher robot* temos uma canção que fala do tédio e da solidão: *Acho que vou falar com / telefone / Beijar o abajur / Vou transar com a geladeira / Injetar TV na veia / Eu quero você, mulher robot*. Em *Demais* temos uma música calcada no estilo popularesco, ou brega. A música contém ao mesmo tempo elementos de instrumentos indianos, como a cítara. A letra fala de um homem que quer retornar à sua mulher. *Toda cor* é uma música new wave, com uma acentuada bateria eletrônica, cuja letra fala da tentativa de um homem de não deixar sua mulher ir embora. A próxima canção é uma paródia da canção dos Beatles *The ballad of John and Yoko*. A música ficou com um tom de reggae que não existe na original. Além disso, a letra em nada se parece com a original, com versos como *Barra limpa e o porto de Santos / Os barcos vão até o Japão / De ônibus ou trem, ninguém viaja sem / Vê se vestiu a calça ou esta de calção / Cristo não e biscoito*. A última canção, *Seu interesse*, é uma espécie de desabafo, em que o protagonista da canção diz que só tem atenção porque faz sucesso. No campo musical, nota-se um estilo new wave com um teclado proeminente.

Bryan (2004) informa que como os shows da banda eram mais bem recebidos que o disco, havia a noção de que a banda era melhor no palco do que aquilo que estava registrado no LP. Além disso, eles eram a banda que mais se preocupava com o visual em programas de auditório. O disco vendeu cerca de 50 mil cópias.

Em 6 de junho de 1984, de acordo com Motta (2001), Júlio Barroso morre depois de cair da janela de seu apartamento em São Paulo. Aparentemente sua morte foi acidental, mas na época não se descartou também a hipótese de suicídio, já que

esclarece que o músico estava passando por um período de desintoxicação e estava tomando calmantes. Mesmo assim, como informa Alexandre (2002), as investigações acabaram por concluir que o músico caiu do parapeito da janela do seu apartamento acidentalmente.

Um mês depois, Lobão e os Ronaldos, a nova banda do músico Lobão, lança o disco *Ronaldo foi prá guerra*. Dapieve (1995) informa que a banda era formada por Lobão, Alice Pink Punk (ex-Gang 90) nos vocais e teclados, Guto Barros na guitarra, Odeid Pomerancblum no baixo e Baster Barros na bateria. A música de trabalho escolhida pela gravadora RCA, segundo informa Alexandre (2002), era *Os tipos que eu não fui*, uma balada new wave com letra que mostra um jovem arrogante, com versos como *Nem vem me inventar / Eu nunca fui assim / Eu já me inventei / Eu sei de mim*. A canção foi um fracasso em termos de execução. Então, ainda segundo Alexandre (2002), a musa da nova música MPB dos anos 1980 no Brasil, Marina, decide gravar a canção *Me chama*, e a canção fica famosa no Brasil inteiro. A música era em ritmo ska, misturado com new wave. A letra fala da solidão. Versos como *Chove lá fora / E aqui tá tanto frio* ou *Nem sempre se vê / Lágrima no escuro* mostram isso. A partir desta música, Lobão e os Ronaldos começam a ser notados no mundo pop brasileiro. E o disco ainda tem mais uma canção, composta em parceria com Júlio Barroso e Bernardo Vilhena, a fazer sucesso: *Corações psicodélicos*. Essa canção, também calcada no new wave, com vários vocais femininos, destacava a geração anterior, com duas gírias oriundas dos anos 60/70: *Bossa nova / qualquer nota*. Ao mesmo tempo, evoca a sua geração, quando fala *E a vida passa na TV*. E a presença de Barroso faz-se notar nas frases *Toda tribo ateia som / Toda taba ateia sol*, lembrando, como faz Bryan (2002), que o nome da coluna de Barroso na revista *SomTrês* era *Toda taba ateia som*, como já visto. A canção de um modo geral fala de um fugaz relacionamento amoroso e sexual em uma letra nonsense.

Em 30 de julho foi lançado nos cinemas o filme *Bete Balanço*, de Lael Rodrigues. Ribeiro (2009) diz que o enredo do filme mostram, em viés positivo, a juventude hedonista ou romântica, descompromissada, ao contrário da geração anterior, preocupada com os rumos de um país ditatorial. A juventude parecia se preocupar apenas com a busca de sua felicidade individual ou, no máximo, com seu grupo mais próximo. Os argumentos não apenas deste filme, mas também dos demais produzidos no período são direcionados à uma faixa etária bem determinada.

A censura atrasou a exibição do filme nos cinemas, por conta de uma sugestão

de sexo lésbico e pela utilização de drogas pelos protagonistas. Alexandre (2002) diz que quando estreou, em apenas três semanas nos cinemas, já contabilizava mais de 300 mil espectadores, rivalizando com o *blockbuster* hollywoodiano *Caçadores da Arca Perdida*. O número de espectadores, segundo Dapieve (1995), chegou a 1,4 milhão de pessoas.

O final da banda Lobão e os Ronaldos teve como protagonista o filme de Rodrigues. Isso porque a canção *Me chama* fazia parte da trilha e foi creditada apenas a Lobão. Vendo isso como uma traição, somado ao constante abuso de drogas pelo cantor, Lobão foi demitido da banda.

A trilha sonora da película teve diversas bandas do período, como Azul 29, Brylho e Titãs, mas quem realmente se sobressaiu foi o Barão Vermelho. Isso porque a banda contracenava com Débora Bloch, protagonista da película e uma das musas daquela geração, e aparece tocando diversas vezes durante o filme. Além disso, a música tema da protagonista e do filme era deles. Bryan (2004) informa que Cazuza foi escolhido, alguns meses antes, muso do verão pelo *Jornal do Brasil*, e pouco depois disso foi procurado pela produtora Liane Mühlemberg para fazer a canção tema do filme. Este foi o primeiro filme brasileiro lançado para home-vídeo, pela empresa Vídeo Cassete do Brasil. A trilha sonora, ao contrário do que se esperava, vendeu pouco. Mal chegou às 10 mil cópias.

Em agosto foi lançado o primeiro LP dos Paralamas do Sucesso em que eles puderam trabalhar no estúdio com mais liberdade. Com *O passo do Lui*, a banda se consolida como um dos principais grupos de rock do Brasil. Ribeiro (2009) diz que diferentemente do que ocorreu no primeiro disco, o resultado das gravações agradou a banda e a gravadora, que não interferiu nas decisões artísticas das canções. O grande mote das canções, porém, não foi alterado. Continuava sendo as desventuras juvenis de adolescentes.

França (2003) diz que o Lui do nome do disco é o dançarino que está na capa do vinil, um velho amigo da banda, Luiz Antônio Alves, artista plástico, dançarino de ska e músico performático. Dapieve (1995) informa que até o lançamento do disco a banda tocava em palcos para 300 ou 400 pessoas. Depois do estouro da canção *Óculos*, não conseguiam tocar em lugares menores que 5000 pessoas. E fizeram cerca de 120 shows Brasil afora no ano de 1984.

O disco já começa com a canção *Óculos*, um ska com bateria muito trabalhada e um instrumental muito coeso. A letra fala do problema do protagonista que não quer

usar óculos para não ficar feio, uma vez que as mulheres não olham para homens que usam óculos. A segunda canção, *Meu erro*, também em ritmo ska, mostra um homem amargurado pela falta da mulher que ama. Frases como *O meu erro foi crer / que estar ao seu lado bastaria / Ah meu Deus / era tudo o que eu queria / Eu dizia o seu nome / Não me abandone jamais* mostram a dor e os anseios de jovens que ao mesmo tempo em que são individualistas, sofrem porque as demais pessoas em seu círculo também são. Em *Fui eu*, novamente o tema do amor ressurge, dessa vez com um pouco mais de conotação sexual, com as frases final da canção *Você olhou, fez que não me viu / Foi como se eu não estivesse ali / Desligou a luz, deitou, dormiu / Nem pensou em se divertir*. Em *Romance ideal*, o protagonista se coloca como alguém que deveria estar no comando do relacionamento mas não consegue, pois sua companheira vai embora. A canção *Ska* é naturalmente, uma música ska, na qual o protagonista tenta explicar que o mundo real é mais cruel que o mundo onírico dos filmes. Frases como *A vida não é filme / Você não entendeu / De todos os seus sonhos / não restou nenhum* mostram um protagonista tentando crescer, tentando amadurecer.

Ao virar o lado do disco, temos *Mensagem de amor*, novamente uma letra falando da perda do amor. Em *Me liga*, temos também uma balada, dessa vez calcada numa guitarra estilo havaiana, na qual o protagonista faz alusão aos jogos de tabuleiro comuns na década de 1980, como *War*, com a frase *O seu exército invadindo o meu país*. O ideal seria que a mulher voltasse para ele. Para tanto, ela precisaria apenas usar o telefone para ligar para o homem da canção. A música muda muito com a canção *Assaltaram a Gramática*. Com participação do casal Lulu Santos e Scarlet Moon, a letra é uma brincadeira com as palavras e a falta de coerência no comportamento juvenil no dia-a-dia. A próxima canção, *Menino e menina*, quase um reggae, fala sobre um caso de amor entre dois jovens. Ali fica explícito qual a idade tanto dos protagonistas da história quanto do público consumidor do Paralamas do Sucesso: *E faziam tantos planos / Que seus vinte e poucos anos / Eram poucos pra tanto querer*. A última canção do álbum é *O passo do Lui*, um ska instrumental. Dapieve (1995) diz que as letras em sua maioria eram tão depressivas que Herbert Vianna chegou a acreditar que só conseguiria compor na infelicidade. França (2003) informa que o disco chegou a ficar, em votação pelo jornal do Brasil em 1989, em terceiro lugar entre os melhores discos nacionais e internacionais dos anos 80, e vendeu cerca de 250 mil cópias.

Em 14 de setembro, a Rede Globo passou o especial *Blitz contra o Gênio do*

*Mal*, um musical nonsense com linguagem espelhada nas histórias em quadrinhos, com uma hora de duração. A história contada é de Kid Babalú, vilão inconformado com o sucesso da banda decide sequestrar os integrantes e prendê-los em uma masmorra. Um dia depois, segundo Bryan (2002), Blitz e Barão Vermelho se encontraram com o maestro Isaac Karabtchevsky, que colocava a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro e as bandas para tocarem juntas. O projeto foi promovido pelo jornal O Globo e pela Sul América Seguros. O encontro foi batizado de *Grande fantasia para duas sinfônicas e dois grupos de rock*.

Em outubro, puxado pelo sucesso do filme *Bete Balanço*, sai o álbum *Maior Abandonado*, único disco comercialmente bem sucedido do Barão Vermelho até a saída de Cazuza.

O disco abre com *Maior abandonado*, um rock'n'roll básico, com frases de duplo sentido e que colocam o protagonista da canção como um pedinte de amor. As frases *Eu tô pedindo / A tua mão / E um pouquinho do braço...* e *Pequenas porções de ilusão / Mentiras sinceras me interessam* mostram o bom humor na composição da letra. Até o nome da canção é um trocadilho bem humorado. A segunda canção é *Baby suporte*, um rock mais puxado para o blues, em que o protagonista tenta consolar a mulher da trama. Em *Sem vergonha* a banda apresenta uma cena de flerte entre um casal em uma música fortemente calcada no saxofone. Em *Você se parece com todo mundo*, temos uma canção dor-de-cotovelo, que mostra a dor do protagonista e seu arrependimento por ter gasto tanto tempo e esforço com um amor que não se sucedeu. *Milagres* começa com uma guitarra agressiva, para depois virar um rock padrão e até mesmo um pouco de reggae. A letra é agressiva, contestatória, em alguns momentos lembrando a MPB de protesto dos anos 1970. Frases como *As crianças brincam / Com a violência / Nesse cinema sem tela / Que passa na cidade* reforçam a agressividade e a preocupação com a sociedade, não apenas com sua própria satisfação.

O oposto acontece em *Por que a gente é assim?* Ao mesmo tempo, ao fazer a pergunta *Por que a gente é assim?*, o protagonista parece enxergar que pode existir algo de errado com seu comportamento hedonista e no seu consumo de drogas, como podemos salientar nas estrofes *Canibais de nós mesmos / Antes que a terra nos coma / Cem gramas, sem dramas / Por que que a gente é assim? e Mais uma dose? / É claro que eu estou a fim / A noite nunca tem fim / Por que que a gente é assim?* Em *Narciso*, a banda avalia e critica sua geração e seus fãs, mostrando que a juventude

talvez não tenha conceitos próprios e nem capacidade de avaliação, só se preocupando consigo mesma e seguindo a moda ditada. Frases como *Por isso é que você me imita / Desliga a razão da tomada e pare de sair pela tangente / As drogas e os assuntos acabam sempre / Nesse frente a frente. Nós* é um blues com alguns momentos variando para o reggae e o rock. O egoísmo e a prepotência são criticadas com estrofes como *Por enquanto cantamos / Somos belos, bêbados cometas / Sempre em bandos de quinze ou de vinte / Tomamos cerveja / E queremos carinho / E sonhamos sozinhos / E olhamos estrelas / Prevendo o futuro / Que não chega*. A próxima canção, *Dolorosa*, é muito próxima, em sua letra, com a MPB que fala do cotidiano da boemia. Ainda que a música não lembre em nada a Música Popular Brasileira, a letra *A noite acabou feito gim / Espuma branca varrendo o meu pé / Os amigos de sempre já tão indo embora / E o garçom fecha o bar / Mal-humorado e cansado / Será que você não vê* demonstra esta aproximação. A última canção, como já dissemos, fora lançada alguns meses antes junto com o lançamento do filme. *Bete Balanço* é um rock que conta não só a vida da personagem Bete, mas também a vida de boa parte dos jovens daquele momento, sua necessidade de aparecer, sua insegurança e sua esperança.

*Maior abandonado* chegou a ganhar disco de ouro, por mais de 100 mil discos vendidos. Pouco depois o Fantástico exibiu o videoclipe de uma música inédita, *Eu queria ter uma bomba*, que não participou do disco.

No mesmo mês Ritchie lança seu segundo disco, *...e a vida continua*. O disco vende bem, segundo Bryan (2004), cerca de 400 mil cópias. Mas isso foi muito aquém do esperado pela gravadora, que classificou o álbum como fracasso, o que demonstra que números brutos não eram o único elemento de avaliação para a reputação de um artista dentro da gravadora. Havia também seu potencial. Uma banda ou artista deveriam sempre elevar seus números, e qualquer coisa abaixo da vendagem anterior era encarado como fracasso.

Ainda no mês de outubro de 1984 o Ultraje a Rigor lança seu segundo compacto, com as canções *Eu me amo* e *Rebelde sem causa*. Ambas falam da relação do adolescente consigo mesmo. Em *Eu me amo*, percebemos o egoísmo e a força do hedonismo do protagonista da canção. Há também o bom humor e a crítica da banda relação à visão do jovem sobre si mesmo. O refrão *Eu me amo, eu me amo / Não posso mais viver sem mim* reflete por si só estas questões. Além disso, há outras frases como *Eu que queria tanto ter alguém / Agora eu sei sem mim eu não sou ninguém /*

*Longe de mim nada mais faz sentido / Prá toda vida eu quero estar comigo* que colocam com bom humor o egoísmo percebido nos anos 1980. Esta questão estava tão em voga no momento que Ascensão (2011) e Rodrigues (2009) explicam que a Blitz, enquanto gravava seu próximo disco, gravou também os versos *eu me amo, eu me adoro, eu não consigo mais viver sem mim* para a canção *Egotrip*. Avisada por um executivo da Warner, a banda de Evandro Mesquita mudou sua letra.

A segunda canção, de acordo com Alexandre (2002), foi a que realmente fez sucesso. Tanto que até houve videoclipe para o *Fantástico*. Em uma reformulação orçamentária na Warner, o Ultraje a Rigor virou prioridade de divulgação e investimentos. *Rebelde sem causa*, tradução literal do título do filme *Rebel without a cause*, que apresentava James Jean como protagonista traz uma letra engraçada que conta a dificuldade de um jovem em conviver com seus pais liberais, que não o oprimem. Era, como afirma Roger em entrevista para o programa Discoteca MTV, a visão dele para os filhos dos pais que viveram a liberalidade dos anos 1970, e a dificuldade deles em conviver com filhos de pais que reprimiam os indivíduos. O sucesso da canção parece ter vindo justamente da verve cômica com que o assunto foi tratado. É a antítese da MPB contestatória e politicamente engajada, é a rebeldia sem nenhuma causa, sem nenhum motivo.

No último mês de 1984 a Blitz lança seu derradeiro álbum. Blitz 3 chega às lojas empurrada pelo sucesso da canção *Egotrip*, cuja visão egoísta teve que ser mudada graças à canção do Ultraje a Rigor, ficando *Eu te amo eu me adoro / Eu não consigo te ver sem mim*. A canção é uma visão do cotidiano, em que um rapaz vai se declarar para uma moça e no final declara que só pode ser feliz com ela se for feliz consigo mesmo. Esta, entretanto, era a terceira canção do álbum, que abre com *Eugênio*, que fala de um garoto superdotado que perdeu o interesse pela vida desde muito cedo. A segunda canção, *Xeque-Mate*, fala sobre o final de um relacionamento amoroso. A quarta canção, *Amígdalas* presta uma certa homenagem à voz de Gal Costa, cantora da MPB, ao elogiar a voz da cantora com os versos *Eu acordo todo dia / Canto tal e qual a Gal / Até que numa manhã fria / Quis cantar e me dei mal*. Em *Tarde Demais*, temos um relacionamento amoroso acabando, metaforizado como jogo de futebol um jogo de futebol, como na estrofe *Aos 44 do segundo tempo / Você vacilou / Pensando que o jogo já estava ganho / Agora é tarde demais / Você fez jogo duro / Não passou pra ninguém / Driblou, driblou, driblou / Passa a bola meu bem / Levou cartão vermelho, agora é tarde demais / Foi cedo pro chuveiro, agora é tarde*



*demais*. A metáfora é tão explícita que em determinado momento da música Evandro Mesquita faz uma narração do jogo entre os amantes. Em *Taxi*, novamente um relacionamento amoroso é abordado, e o táxi em questão tenta achar a mulher perdida do protagonista pelos bares da cidade.

Em *Sandinista*, há uma crítica social às guerrilhas na América Central. Esta crítica, entretanto, acaba apenas nas palavras utilizadas, como Tupac Amaru, sandinista, El Salvador. No final, toda a letra é destinada a falar de um relacionamento amoroso. A canção seguinte, *Você vai, você vem*, mostra a dificuldade do jovem em se relacionar com seus pares, e a busca incessante e infrutífera do amor. As estrofes *Me diga uma coisa / O que você tem / Melhor do que eu / Você não vai achar ninguém / Você Vai, Você Vem / Fica o tempo todo procurando alguém / Você vem, você vai / Fica o tempo todo nesse entra e sai* mostram esta ansiedade do protagonista. *Louca paixão* fala, do ponto de vista feminino, de um relacionamento no qual a protagonista ama seu homem sob qualquer aspecto. Em *Dali de Salvador*, temos um reggae que fala diretamente com a MPB, mais especialmente com a música *O Mar*, de Dorival Caymmi ao mesmo tempo em que conversa com o surrealismo de Salvador Dalí e faz uma jogu de palavras com a conjunção “dali”, que indica o lugar de onde se veio. Com Dalí, temos as frases *Visual do litoral / Surreal que lindo*, e outras visões do protagonista em relação ao pôr-do-sol em Salvador. Em relação à Caymmi, ouvimos, no final da música trechos da canção *O Mar*. O interessante é a paródia que a banda faz quando repete a estrofe da música de Caymmi: *O mar / quando quebra na praia/ é bonito / é bonito / O mar / quando quebra na praia/ poluído / poluído* dando outra conotação ao local paradisíaco visto pelo mestre da MPB. Em *Confie em mim*, uma crítica mordaz ao capitalismo norte-americano, aos empréstimos feitos pelo governo brasileiro na década de 1980 e a consequente superioridade cultural norte-americana em cima dos brasileiros: *Eu sou o Sam e sim / Eu sei quem é você / Estou por trás / E no fim do fundo vou te ver / Juro que os juros são mais baixos, pode crer / E ainda leva uns seriados de TV / (É pegar ou largar)*.

A última canção do álbum, um blues, começa com um cantor de churrascaria falando aos clientes. Logo depois, *Cresci, mamãe, cresci* mostra a visão de um homem de 36 anos de idade que ainda mora com os pais, uma crítica às pessoas que não se desenvolveram socialmente. O protagonista da canção diz que o importante é o jeito que ele toca guitarra e que sua namorada gosta dele. Ao final da canção, as frases *Mas vovó sempre quis / Que eu fosse médico / Que eu fosse médico / Que nem vovô*

são cantadas com um ritmo de marchinha de carnaval, ou seja, outra filosofia de vida, outra época, outra realidade.

O disco vendeu muito pouco, e foi mal visto pela crítica, que enxergava nele uma tentativa de refazer os sucessos anteriores, mas sem nenhum brilho. Rodrigues (2009, p.162) diz que a revista *SomTrês* fez o seguinte comentário sobre o álbum: “tirando xerox das melodias, falando o carioquês e cantando o cotidiano sem um charme especial, a Blitz ficou olhando o próprio umbigo e hoje é chatíssima”. O disco vendeu comparativamente pouco, e a banda, que estava já em processo de implosão começou os preparativos para o maior festival de rock do mundo: O Rock in Rio.

## 2.6 Rock in Rio

O Rock in Rio foi um divisor de águas no momento musical e cultural brasileiro da década de 1980. Para Alexandre (2002), por colocar o Brasil na rota dos shows internacionais, apresentar um público jovem gigantesco à nação e, principalmente, elevar o rock brasileiro a outro nível de profissionalismo. O festival foi a institucionalização da cultura jovem brasileira em todos os meios.

O espetáculo foi concebido e desenvolvido pela empresa Artplan, do empresário Roberto Medina. Castro (2010), afirma que a Artplan foi provavelmente a primeira empresa a se dedicar ao marketing político no Brasil. E uma das primeiras ações da empresa foi eleger o irmão de Roberto Medina, Rubem Medina, como o mais novo deputado federal da época.

Esta candidatura gerou alguns dissabores à Artplan e aos Medina, uma vez que o governador do Rio de Janeiro no período, Leonel Brizola, foi adversário político do candidato apoiado pela Artplan, Moreira Franco. Também complicado, ainda de acordo com Castro (2010), foi o escândalo Proconsult, empresa que prometeu contabilizar os votos por meio de computadores, e mais tarde denunciada por tentativa de alteração de votos, à favor de Franco. O escândalo acabou por fazer Brizola inimigo dos Medina.

Medina, segundo Bryan (2004), havia trazido vários astros para shows no Brasil, entre eles Barry White, Julio Iglesias e o maior astro da música mundial, Frank Sinatra. O artista tocou em um show para 160 mil pessoas no Maracanã em 26 de

janeiro de 1980. Este concerto foi um sucesso e, por conta dele, várias portas se abriram para a Artplan no cenário internacional.

Esta abertura, ou esta confiança, era imperativa para a realização do festival. Isso porque o Brasil militar possuía uma fama de não pagar os artistas internacionais. Castro (2010), informa que nomes como The Police ou Rick Wakeman tocaram e não receberam seus cachês. A banda Van Halen recebeu apenas o adiantamento. Outras bandas, como Earth, Wind & Fire e Kiss perderam seu equipamento na volta para seu país de origem.

O projeto de arquitetura da Cidade do Rock, foi, segundo Castro (2010), criado por Mário Monteiro e Kátia Monteiro, casal de cenógrafos da Rede Globo e que tinham como objetivo harmonizar um local remoto e agreste para aconchegar até 200 mil pessoas. E, além do público, aconchegar artistas e seus equipamentos.

Para tanto, foi construído um palco revolucionário: até então, o maior problema dos grandes festivais mundiais era a troca de equipamento entre os artistas. Gastava-se cerca de 1h30 para passar de um artista para outro, o que diminuía a quantidade de shows por dia, além de cansar o público. Assim, para resolver o problema do tempo de troca entre as bandas, foi projetada uma estrutura móvel com três palcos distintos, que corresse sobre rodas em trilhos. Assim, enquanto uma banda tocava, os outros dois palcos eram preparados para as próximas atrações. Esta foi uma solução tão inteligente e tão inovadora que é utilizada até os dias atuais em festivais muito grandes.

A obra ficou pronta em praticamente três meses, e segundo Alexandre (2002), na frente do Riocentro ergueu-se um complexo corporativo de 250 mil metros quadrados, chamado Cidade do Rock. O palco (ou os palcos, já que eram três simultâneos) tinha 5600 metros quadrados, com 80 metros de boca e 20 de altura. Além disso, bares, dois shopping centers, farmácia, mini-hospital e dois vídeo-centers. Eram 70 mil watts em 100 toneladas de equipamentos. Para a grande patrocinadora do festival, a Brahma com sua cerveja Malt 90, havia dois bares tropicais exclusivos. Isto porque um plebiscito informal da Rede Globo mostrou a aceitação da população quanto ao festival, e foi determinante para mostrar credibilidade aos principais patrocinadores. Castro (2010) informa que a Brahma estava reticente quanto ao festival, e só decidiu apoiar o projeto depois deste plebiscito. Ainda assim, a Brahma acordou que só liberaria a verba quando estivessem contratadas 50% das bandas internacionais.

Para escolher as atrações do festival, a Artplan utilizou dois nortes: Primeiro, segundo Castro (2010), uma listagem com o levantamento das principais bandas dos anos 1970 e 1980, baseado no sucesso de vendas alcançado nos Estados Unidos e na Inglaterra. Uma vez excluídas as bandas que não existiam mais (como Led Zeppelin ou Simon & Garfunkel) e os artistas que haviam falecido (como Karen Carpenter ou John Lennon), fizeram uma segunda listagem com a qual tentaram localizar e contratar as 14 bandas que fariam parte do festival.

O segundo norte foi dado por Sérgio Vasconcellos, programador musical da Fluminense FM, que dava consultoria artística aos donos e principais gerentes da Artplan, para que estes pudessem conhecer melhor os artistas e então decidirem-se.

Munidos de uma listagem grande, Roberto Medina foi à Nova York tentar negociar contratos para o show. Luís Oscar Niemeyer, braço direito de Medina, foi para Londres com a mesma missão.

Paralelamente à viagem, de acordo com Castro (2010), houve o embargo de Leonel Brizola à obra do festival graças à irregularidades no projeto. Para conseguir promover o festival, foi necessária a intervenção de Tancredo Neves, sabidamente o próximo presidente do Brasil, que seria definido alguns meses mais tarde. Como Brizola não mudava de ideia quanto ao embargo, Neves deixou claro que o repasse de verba para o Estado do Rio de Janeiro seria menor caso o festival não saísse.

Passados alguns dias, Brizola apresentou uma contraproposta: Reconhecendo a importância do festival para o país e, reconhecendo-o como evento único, liberaria o festival para que esse também fosse o único. E propôs à Artplan o desembargo da obra mediante a assinatura de um termo de responsabilidade em que a administração da agência ficava comprometida de doar para instituições carentes toda a infraestrutura usada para construir a Cidade do Rock, tão logo acabasse o festival.

Algumas motivações parecem terem sido fundamentais para tais exigências. Entre elas, Brizola desejava bloquear o emergente sucesso político e pessoal dos Medina. Além disso, Brizola tinha o Riocentro para administrar, e outro espaço daquele tamanho (exatamente em frente) não seria inteligente para o turismo da cidade. Brizola também acreditava que o motivo da obra ter sido feita naquele lugar seria a especulação imobiliária da região, e desejava impedir este crescimento artificial de uma região pouco habitada. Parecia haver também uma parcela de orgulho político, já que foi obrigado por Neves a aceitar a realização do festival, Brizola pelo menos não cederia à todas as exigências da Artplan.

Quando o festival já estava realmente certo, parcelas da sociedade que nunca haviam ouvido falar do movimento rock brasileiro começaram a se interessar por ele. Alexandre (2002) diz que havia uma grande lacuna relacionada ao rock no Brasil, e a mídia tentou aumentar seu espaço, vender uma imagem do rock como movimento legítimo e pacífico. Por exemplo, a revista *Cláudia* oferecia uma matéria aos pais para esclarecer que não necessariamente o rock tinha a ver com drogas. A revista *Quatro Rodas* fez um serviço para ir de carro ao show, a *Playboy* mostrou ensaios de 23 estrelas do universo pop-rock.

Já a revista especializada em música jovem, a *SomTrês*, definia:

No ano em que se comemoram os 15 anos da nação Woodstock, os roqueiros do Brasil começam a ver a concretização de um antigo sonho: dez dias de muito som, na grande festa que acontecerá de 11 a 20 de janeiro de 1985, no Rio de Janeiro, o Rock in Rio Festival. (RODRIGUES, 2009 p.172)

Entretanto, como realça Alexandre (2002), a maior beneficiada com o festival foi a Rede Globo, que transmitiu o festival com exclusividade nacional, em compactos que traziam o melhor dos shows, todos os dias, às 22:30. A emissora de televisão fez permuta com a organização do festival, abrindo espaço na programação diária, com micro-programas intitulados "minuto do rock". Estas inserções entravam no ar com patrocínio da Kolynos, desodorantes Playboy, Tênis Daytona e da cerveja Malt 90. Cada anunciante pagou à Globo 570 mil dólares. A empresa de Roberto Marinho ainda teve o direito de lançar os dois álbuns oficiais do evento, *Rock in Rio Nacional* e *Rock in Rio Internacional*, coletâneas contando com os melhores artistas que se apresentariam no evento. A tiragem dos LPs foi de 200 mil cópias.

Castro (2010 p. 251) afirma que

A Rede Globo não só viabilizou o Rock in Rio, ao comprar a transmissão do festival que tinha tudo para não acontecer, como também ajudou a dar credibilidade ao evento, com uma cobertura jornalística de Copa do Mundo. Durante aqueles dez dias, tirou o estigma de marginal do rock'n'roll, massificando-o em todos os horários de sua transmissão. Desmistificou metaleiros, punks, bichos-Grilos e demais tribos, mostrando para as donas-de-casa que se seu filho fosse um deles, não era motivo para interná-lo no hospício mais próximo.

Quem consumia cultura rock no Brasil nos idos da década de 1980 não era a maioria dos jovens. Eram, muito pelo contrário, como informa Bryan (2004), pessoas iniciadas, afinal, rock era coisa de roqueiro. Alexandre (2002) diz que numa pesquisa feita pela rádio Fluminense FM para verificar junto aos seus ouvintes as preferências internacionais para o festival, o primeiro nome era a banda escocesa Dire Straits. Mas em seguida vinha Led Zeppelin, que já havia encerrado suas atividades há quase 5 anos, Jimi Hendrix e Jim Morrison, mortos há mais de uma década. E sempre é bom recordar que a Fluminense era a rádio especializada em rock. O que mudou este panorama de ignorância em relação ao estilo musical, ao mesmo tempo em que o ajudou a conquistar o *mainstream* foi, sem dúvida, o Rock in Rio.

Na imprensa direcionada, segundo Alexandre (2002), a crítica mais comum era que o festival só traria medalhões, nomes consagrados mas que não representavam a vanguarda mundial do estilo. Por outro lado, as pessoas nas ruas pareciam extasiadas com a possibilidade de ver seus ídolos. A própria imprensa brasileira teve que se adaptar ao rock. E isso começou a se dar no Rock in Rio, já que a *SomTrês* era uma revista de pequena tiragem, por uma editora pequena (Editora Três), e a Editora Abril utilizou o festival para avaliar o possível lançamento da revista *Bizz*.

Mesmo com todos os percalços realçados por Castro (2010), o Rock in Rio se iniciou dia 11 de janeiro de 1985. Pontualmente às dezoito horas, as 100 mil pessoas que já estavam dentro da Cidade do Rock levantaram as luvas fosforescentes que haviam sido distribuídas nas catracas. O ator Kadu Moliterno foi o mestre de cerimônias do festival, que se iniciou com o show de Ney Matogrosso. Carneiro (2011) informa as atrações do festival:

**Dia 11 de janeiro**, sexta-feira: Ney Matogrosso, Erasmo Carlos, Baby Consuelo & Pepeu Gomes, Whitesnake, Iron Maiden e Queen. Público estimado de 150 mil pessoas.

**Dia 12 de janeiro**, sábado: Ivan Lins, Elba Ramalho, Gilberto Gil, Al Jarreau, James Taylor e George Benson. Público estimado de 250 mil pessoas.

**Dia 13 de janeiro**, domingo: Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Blitz, Nina Hagen, Go-Go's e Rod Stewart. Público estimado de 90 mil pessoas.

**Dia 14 de janeiro**, Segunda-feira: Moraes Moreira, Alceu Valença, George Benson e Al Jarreau. Público estimado de 40 mil pessoas.

**Dia 15 de janeiro**, terça-feira: Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Eduardo Dusek, Barão Vermelho, Scorpions e AC/DC. Público estimado de 60 mil pessoas.

Dia **16 de janeiro**, quarta-feira: Paralamas do Sucesso, Moraes Moreira, Rita Lee, Ozzy Osbourne e Rod Stewart. Público estimado de 40 mil pessoas.

Dia **17 de janeiro**, quinta-feira: Alceu Valença, Elba Ramalho, Al Jarreau e Yes. Público estimado de 20 mil pessoas.

Dia **18 de Janeiro**, sexta-feira: Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Eduardo Dusek, Lulu Santos, B-52's, Go-Go's e Queen. Público estimado de 250 mil pessoas.

Dia **19 de janeiro**, sábado: Baby Consuelo & Pepeu Gomes, Whitesnake, Ozzy Osbourne, Scorpions e AC/DC. Público estimado de 250 mil pessoas.

Dia **20 de janeiro**, domingo: Erasmo Carlos, Barão Vermelho, Gilberto Gil, Blitz, Nina Hagen, B-52's e Yes. Público estimado de 200 mil pessoas.

Desde o primeiro show com artistas nacionais, Ney Matogrosso, ouvia-se nítida diferença entre a qualidade de som dos artistas estrangeiros e dos nacionais. Parecia que para as bandas brasileiras o som não estava com sua potência máxima, ao mesmo tempo em que as microfônias e as reverberações deixavam quase inaudíveis as músicas executadas. Ney Matogrosso, por exemplo, decidiu não se apresentar mais no festival.

Este contratempo, que parecia ser “boicote” aos músicos nacionais, teve uma explicação, que Castro (2010) comenta: a Clair Brothers, maior empresa de sonorização do mundo, havia trazido o que de melhor havia no planeta. E os técnicos de som brasileiros, oriundos de um país onde a reserva de mercado praticamente impossibilitava o contato com equipamentos estrangeiros, não conseguiram dominar aquela tecnologia. Assim, existia o melhor equipamento, mas não haviam pessoas capacitadas para trabalhar com ele.

Mesmo assim, as bandas do rock brasileiro conseguiram atrair o público e marcar seu momento no maior festival do mundo àquela altura. Os Paralamas do Sucesso, às 16 horas do dia 13 de janeiro de 1985 se consagraram. Segundo Bryan (2004), contrastando com as megaestruturas dos músicos internacionais, sua estrutura de palco eram apenas três palmeirinhas cenográficas improvisadas alguns minutos antes. A plateia cantava junto com a banda músicas como *óculos* e *inútil*, do Ultraje a Rigor. Isso graças à massificação que a Fluminense FM já havia feito tanto das músicas do trio quanto da música de Roger e Cia. Herbert Vianna (*apud* Bryan, 2004 p.259) disse ao microfone: “Há três anos um espetáculo como este não seria possível. Hoje esse sonho é real graças aos grupos brasileiros que divulgaram o rock. Nós

dedicamos este show a Lobão e os Ronaldos, Ultraje a Rigor, Titãs e Magazine.” A banda saiu ovacionada do palco.

O segundo artista do pop-rock brasileiro dos anos 1980 a se apresentar no Rock in Rio foi Lulu Santos. Diferente dos Paralamas, seu show não agradou tanto. O cantor mostrava-se indignado com a qualidade do som e com a preferência que os artistas internacionais tinham sobre os nacionais. Com isso, decidiu que só sairia do palco se o forçassem a isso. Bryan (2004) afirma que o artista bisou diversas vezes mesmo sem a plateia pedir, e ficou cerca de 20 minutos a mais do que o acordado em contrato. Lulu Santos (*apud* Bryan p.260) diz:

...eu me senti muito mal com aquilo, porque entrei ali já derrotado. Me deixei derrotar pelo tamanho dos astros internacionais. (...) Estava acostumado a tocar em danceterias para mil, duas mil pessoas e aquilo me intimidou. Fiz uma apresentação pífia.

Pela ordem, a próxima banda seria a Blitz, que trouxe para o Rock in Rio todo o seu aparato cênico, já que, segundo Rodrigues (2009), a Blitz era a atração nacional mais esperada do festival, e naquele momento um dos shows mais vistos no Brasil. O cenário da banda – elemento muito importante durante seus shows – era composto por palco em dois níveis, um enorme logotipo com letras brancas com o nome da banda, um carro cênico e uma bola gigantesca que o vocalista do grupo, Evandro Mesquita, jogou com a plateia.

Entretanto, segundo Bryan (2004), a apresentação foi aquém do esperado. Inicialmente, porque uma das vocais da banda, Fernanda Abreu, foi barrada por um segurança por não estar com seu crachá. Depois, a mesma cantora percebeu que não estava se ouvindo nos retornos de palco, e começou a reclamar no microfone para que arrumassem o problema. O complicador foi que Fernanda não se escutava, mas todos na plateia escutaram seus impropérios. Evandro Mesquita, por sua vez, quase agrediu o técnico de som inglês que decidiu arrumar o microfone de sua colega.

Mesmo assim, de acordo com Rodrigues (2009), a plateia cantou e dançou o show inteiro, além do fato da imagem da banda “jogando bola” com o público ter rodado o mundo e aumentado ainda mais a força da imagem da banda, mostrando que há pelo menos três modos de percepção do mesmo show: o da plateia, o dos músicos e o dos órgãos de imprensa. As reportagens dos jornais referenciaram o show da Blitz



como cheio de energia e empolgação, mesmo com os problemas de som e a chuva que caía no momento.

O dia 15 de janeiro de 1985 foi o dia mais importante desde 1964 para os brasileiros. Isso porque neste dia seria anunciado o novo presidente do país, mesmo sem eleições diretas, o primeiro presidente civil desde o jugo dos militares. E o Rock in Rio dividiu as atenções dos noticiários com a espera pelo resultado do pleito entre Tancredo Neves e Paulo Maluf.

Alexandre (2002 p. 198) informa que quando Kadu Moliterno anunciou o Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, apresentou-os como “o primeiro show da democracia brasileira”. A banda, entretanto, saiu-se muito mal em seu primeiro show. Nos seus 35 minutos de palco foram xingados e execrados pelos fãs das bandas mais pesadas que viriam mais tarde, como Scorpions e AC/DC.

O mesmo ocorreu com Eduardo Dusek, que, ainda segundo Alexandre (2002), chegou a terminar sua apresentação dez minutos mais cedo, por não aguentar mais os insultos da plateia sedenta por heavy metal.

A próxima banda da noite era o Barão Vermelho, que com suas músicas mais rápidas e agressivas, mais próximas do heavy metal, conseguiram aplausos da plateia, sendo o ponto alto quando Cazuza, fez um discurso inflamado sobre o Brasil e cantou a canção *Pro dia nascer feliz* alterando o refrão para “*Pro Brasil nascer feliz*”, e desejando à plateia um “feliz Brasil novo, com uma rapaziada esperta”, mostrando ao Brasil e ao resto do mundo a interação que os músicos de rock tinham com o momento político que o país atravessava.

O Barão Vermelho foi uma das bandas que mais se beneficiou com os dois shows no Rock in Rio, e aumentaram exponencialmente sua legião de fãs. Tanto que, de acordo com Alexandre (2002), a vendagem de seus discos decuplicaram depois da exposição que tiveram na mídia por conta do festival.

Nas próximas apresentações das bandas nacionais, o nervosismo inicial havia passado, e todas se apresentaram melhor do que na primeira vez. Kid Abelha e os Abóboras Selvagens levantou o público, Lulu Santos fez um show mais calcado na música e até Eduardo Dusek saiu-se melhor.

Bryan (2004) nos conta que na contabilidade geral, mais de um milhão e trezentos mil espectadores viveram ali a festa da década. E que as grandes beneficiadas foram as bandas brasileiras, que subiram de patamar rapidamente, a TV

Globo, que conseguiu cerca de 30 pontos no Ibope por noite do festival e a indústria fonográfica, que aumentou seu faturamento em cerca de 380%.

Quem mais saiu perdendo foram as danceterias, haja vista que, como disse o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos (*apud* Bryan, 2004 p.203) no Jornal do Brasil:

O rock brasileiro viveu noites de glória misturado a nomes como AC/DC e Nina Hagen. Em geral, não fez feio, mas certamente encontrará pela frente agora plateias mais exigentes quando o assunto for rock'n'roll. Ninguém assiste duas vezes na mesma semana a um espetáculo de luz, som e ação como o do Queen e fica fissurado no mês seguinte por um show dos Titãs na danceteria Mamute. A brincadeira do rock ficou sofisticada demais, e os conjuntos brasileiros precisam adquirir sua técnica.

Saíram perdendo também as bandas pequenas, já que o superprofissionalismo estava rondando. E atendia pelo nome de RPM.

## 2.7 RPM

O RPM nunca foi uma banda de garagem. Ainda que seus dois principais compositores e idealizadores, Paulo Ricardo Medeiros e Luiz Schiavon tivessem tido uma banda anterior, a ideia do RPM já nasceu com certo ideal mercadológico e com foco no sucesso.

Esta banda foi, de acordo com Ribeiro (2009), figura base da passagem entre as duas estruturas sociais simbolicamente antagônicas: o amadorismo inicial e igualitário das bandas de rock iniciantes e a profissionalização extrema do chamado showbiz.

De acordo com Moraes (2007), o curso de jornalismo de Paulo Ricardo abriu espaço para que este pudesse ir para Londres, em 1982, ser correspondente da revista *SomTrês*. Este intercâmbio acabou por fazer com que Ricardo conseguisse perceber os rumos da música mundial, para onde estava indo o mundo jovem pós-punk.

A correspondência entre os dois músicos era intensa com a ideia de ganhar dinheiro e fazer sucesso. Muito sucesso. Quando Ricardo voltou da Inglaterra para São Paulo e juntou-se à Schiavon, montaram a banda já procurando outros músicos que se alinhassem às ideias mercadológicas e estéticas. Moraes (2007) informa que a banda seria um pop new-romantic, influência principal de Paulo Ricardo, misturado

com rock progressivo, influência de Schiavon. Ricardo afirmava que este tipo de som invadiria as pistas de dança do país.

Ainda sem guitarrista e baterista, a banda gravou uma fita demo com as canções *A cruz e a espada*, *Louras geladas* e *Olhar 43*. Com esta demo tentaram um contato com a gravadora CBS, graças aos contatos anteriores de Paulo Ricardo como redator da *SomTrês*. A gravadora, entretanto, não se interessou.

O primeiro show da banda, ainda de acordo com Moraes (2007), foi na inauguração do cineclube Zoom Cósmico, na Vila Madalena, em São Paulo, e para tanto convocaram o guitarrista Fernando Deluqui, que já havia tocado com May East. Com a adição do baterista Moreno Jr., que saiu logo depois por ter apenas 15 anos, a banda percorreu todo o circuito das danceterias de São Paulo, como todas as demais bandas do período na capital paulista, até que finalmente conseguiram contrato com a gravadora CBS, depois de uma disputa com a EMI.

Assim, de acordo com Dapieve (1995), o compacto de *Louras geladas* e *Revoluções por minuto* foi gravado com bateria eletrônica. Lançado em janeiro de 1985, o compacto conseguiu aparecer no meio da enxurrada de novas bandas despejadas nas lojas pelas gravadoras. É interessante lembrar que naquele momento o rock nacional era a grande aposta das gravadoras e inúmeras bandas como Eletrodomésticos, Cheque Especial ou Lay Out foram testadas e pouco duraram após seu primeiro compacto. Já *Louras Geladas* foi composta para ser um hit. E foi. Mas um dos motivos pelos quais a música foi sucesso, de acordo com Bryan (2004) foi o fato de a gravadora ter lançado a música numa versão estendida, exclusiva para DJs e rádios, não sendo vendida para a população. Foi o primeiro disco-mix brasileiro, e a música caiu no gosto dos frequentadores das danceterias paulistas. A partir daí começou a tocar nas rádios.

Em maio de 1985 a banda lança *Revoluções por Minuto*, seu primeiro LP. E a música *Louras Geladas* continuava como uma das mais tocadas nas rádios e nas danceterias. A outra faixa de trabalho do disco era *olhar 43*, que também tocava insistentemente nas rádios antes mesmo do disco sair das lojas.

Alexandre (2002) nos aponta um dado interessante: Paulo Ricardo e Luiz Schiavon tinham um acerto como Lennon e McCartney, ou seja, ambos levavam o crédito da canção, independente de quem a compusesse.

O RPM se preocupou em se diferenciar das demais bandas do período, tanto das do Rio de Janeiro quanto de seus conterrâneos de São Paulo. O instrumental da

banda era muito distante dos três acordes punk da maioria das bandas do período, e suas letras não primavam pela alegria ou pelo deboche como as demais bandas. Alexandre (2002) diz que o disco havia um lado (A) repleto de possíveis *hits* radiofônicos e um lado (B) com músicas mais sombrias, que serviriam também para dar a notoriedade para a banda, como o próprio Ricardo (apud Moraes 2007, p.146) afirma: “Acho que o lado B nos deu muita consistência. Se tivéssemos dois lados A, acho que não faríamos tanto sucesso.”

O emprego prévio de Paulo Ricardo como jornalista musical serviu também para que ele soubesse como arquitetar uma banda de sucesso. E certas coisas ele sabia serem essenciais, tais como um bom empresário. Alexandre (2002) afirma que em julho de 1985 a banda começou a ser empresariada por Manoel Poladian, doutor em direito administrativo pela Sorbonne, exímio conhecedor dos meandros do *show business* brasileiro e empresário de diversos artistas de renome, entre eles Rita Lee, Ney Matogrosso e o artista de maior vendagem da época: Roberto Carlos.

Um dos diferenciais de Poladian, segundo Moraes (2007), era a empresa *Hum Studios*, de sua propriedade. Ela detinha todo o aparato técnico e cenográfico para realizar shows itinerantes pelo Brasil, fazendo com que a qualidade de som e de espetáculo do RPM fosse muito superior à das demais bandas.

E além disso, Ney Matogrosso foi chamado pelo RPM e por Poladian para dirigir o show, tornando o concerto de rock em um espetáculo com roteiro, efeitos de luz, ambiência e raios laser.

O show, segundo Dapieve (1995), estreou no Teatro dos Bandeirantes, em São Paulo, em 19 de setembro de 1985, causando grande furor no meio especializado. O show, para Alexandre (2002), era algo inédito, com uma tecnologia e um detalhismo nunca antes visto, bem como o profissionalismo da banda e demais envolvidos. Quando o show *Rádio Pirata* terminou sua estadia no teatro dos Bandeirantes, em outubro, já havia vendido 100 mil cópias do álbum de estreia.

A partir daí, a banda excursionou por todo o país, angariando mais e mais fãs ao longo do Brasil. Até o final dela, em dezembro de 1987, fizeram 270 shows e mais de três milhões de espectadores.

Bryan (2004) conta que como o RPM tinha um disco de apenas 40 minutos, novas músicas foram incluídas no show, caso das inéditas *Alvorada Voraz* e *Naja*. Além de regravações de *Flores Astrais* do Secos & Molhados e *London London* de Caetano Veloso.

Moraes (2007), informa que em 5 de outubro de 1985 o RPM foi participar, em Porto Alegre, do festival *Atlântida Rock Sul*, promovido pela FM de mesmo nome, uma das afiliadas da rede Transamérica no período. No dia do show, Alfredo Penedo, responsável pela divulgação da gravadora CBS, deixou que gravassem da mesa de som o show inteiro. O concerto foi distribuído às demais afiliadas da rede Transamérica e no dia seguinte *London, London* era sucesso nacional, tocando sem cessar nas rádios AM e FM, chegando ao número de 85 execuções por dia nas rádios de São Paulo e Rio de Janeiro.

A gravadora então percebeu que estava perdendo uma fortuna sem comercializar oficialmente a música, e como o formato compacto havia sido extinto no Brasil, decidiram fazer algo que nunca nenhuma banda de rock havia feito no mundo: gravar um disco ao vivo com apenas um estúdio como suporte.

O disco *Rádio Pirata Ao Vivo* foi, de acordo com Bryan (2004), gravado no Palácio de Convenções do Anhembi, em São Paulo, nos dias 26 e 27 de maio de 1986, e antes mesmo de ter sido lançado, de acordo com Moraes (2007), já havia vendido 500 mil cópias antecipadas. Dia 15 de julho de 1986 o disco saiu para a venda ao consumidor e em menos de um ano atingiu a marca de 2,5 milhões de cópias vendidas, sendo, até os dias de hoje, o álbum mais vendido da história fonográfica do Brasil.

Com este tipo de vendagem recorde em tão pouco tempo, a banda acabou por mudar os panoramas da música jovem no Brasil, já que as gravadoras perceberam que poderiam fazer mega-artistas a partir do rock. Ribeiro (2009) conta que com tamanha popularidade, a banda adquiriu estigmas negativos dentro do cenário do rock. Isso porque segundo certa parcela da mídia especializada eles deixaram de ser confrades das bandas de rock e viraram “cantores das empregadas domésticas” o que lhes conferiu a pecha de popularescos dentro do meio. Entretanto, tal alcunha não diminuiu sua importância ou o alcance de sua popularidade, já que eles estavam cada dia mais fortes nas rádios e nas mentes das pessoas. O rock, por meio do RPM, estava cada vez mais popular.

Alexandre (2002) lembra que o *Globo Repórter*, programa de reportagens especiais da TV Globo, dedicou uma edição inteira, de uma hora, à banda. Até dezembro, Paulo Ricardo, Luiz Schiavon, Fernando Deluqui e Paulo Pagni receberam, individualmente, com a turnê mais do que o prêmio da Loto do período, sem contar os direitos autorais. Paulo Ricardo se tornou um símbolo sexual sem

precedentes na música brasileira. No próprio *Globo Repórter* a menção a um sucesso comparável ao dos Beatles era sempre reforçada.

A banda ou seus músicos estavam nas revistas de rock, como a *Bizz*, nas revistas de adolescentes, como *Capricho*, nas revistas de fofoca, em álbuns de figurinhas, as AM, nas FM, nas televisões. O efeito bumerangue ocorrido com o lançamento do disco ao vivo impulsionava ainda mais a turnê. Em cada cidade que a banda tocava, as vendas se decuplicaram. Ao final, todas as gravadoras queriam ter seu RPM.

O excesso de profissionalismo do RPM, porém, levou todas as demais bandas a tentarem se igualar e então a disputa comercial entre músicos ficou mais acirrada, sempre numa tentativa de vender mais e lucrar mais. O próprio Paulo Ricardo (*apud* Alexandre, 2002 p. 251) afirma que até 1984, 1985, as bandas eram amigas, todos se encontravam, havia milhares de programas. A partir de 1986 o RPM começou a se tornar muito maior do que os outros, e foram perdendo o controle. O RPM iniciou uma espécie de capitalismo canibal nas bandas brasileiras de rock, no qual mais importante do que passar a mensagem rebelde era o faturamento com as vendas de discos. Alexandre (2002) lembra, porém, que este consumismo não era isolado, e que graças ao Plano Cruzado os números eram irreais, uma “bolha” prestes a estourar, como vimos no capítulo 1.

Em 12 de Dezembro a turnê mais rentável do rock brasileiro se encerraria. Em 1987, Milton Nascimento e a banda gravariam um disco com duas músicas: *Homo sapiens/Feito nós*. Neste disco o acordo de parceira entre Ricardo e Schiavon acaba e a banda, segundo Moraes (2007) entrava em seu declínio.

O RPM tentou fazer um filme, que seria dirigido por Bruno Barreto e teria roteiro de Sérgio Resende, Paulo Ricardo e Marcelo Rubens Paiva. Este, porém, acabou não sendo rodado porque a banda decidiu encerrar suas atividades no meio da gravação da trilha sonora. Ali, na última semana de agosto de 1987, segundo Alexandre (2002), a banda se separou.

Ainda de acordo com Alexandre (2002), sabemos que com o fim da banda, Paulo Pagni e Fernando Deluqui prosseguiram trabalhando em dupla. Quando foram à CBS apresentar sua demo, ouviram insistentemente que a banda deveria voltar, afinal, haviam feito contrato para cinco discos e lançado apenas dois.

Com o apoio de Manoel Poladian, a banda decidiu se reunir e gravar mais um disco. Intitulado apenas *RPM*, o vinil acabou sendo chamado como *Quatro Coiotes*,

título da primeira faixa do álbum. Moraes (2007) afirma que a negociação para que os quatro tocassem juntos novamente envolveu a redistribuição da participação dos percentuais dos negócios da banda. Todos os integrantes, dali para frente, deveriam receber a mesma coisa. Além disso, teriam liberdade criativa total, lançando o disco como quisessem, com a sonoridade e canções que escolhessem.

Quando o disco saiu, em 4 de abril de 1988, as rádios fizeram um certo boicote, pois, como afirma Alexandre (2002), estavam fartas do estrelismo da banda. Ao mesmo tempo, o próprio disco não era um disco comercial. Era a antítese do que deveria se esperar de um disco do RPM. Assim, as suas canções só tocaram enquanto as rádios recebiam o jabá da CBS. Depois disso, passou longe da programação. Vendeu, ao final, meras 200 mil cópias. Um ótimo número, principalmente levando-se em conta o Plano Cruzado II, que deixou a classe média brasileira com muito menos poder aquisitivo. Mesmo assim, era muito aquém do que esperavam para o RPM.

Em 20 de agosto de 1988, ainda de acordo com Alexandre (2002), estreia o novo show, desta vez com a direção de Dênis Carvalho, e não conseguem o sucesso esperado. A banda foi então se esfacelando na estrada e fez seus derradeiros shows dias 23, 24 e 25 de fevereiro de 1989, deixando o legado de ter alterado para sempre a forma como o rock seria encarado no Brasil.

## **2.8 Bandas brasileiras dos anos 80 - Segunda Parte (1985 – 1990).**

O ano de 1985, à parte do festival Rock in Rio, inicia-se com o lançamento do primeiro álbum da banda brasiliense Legião Urbana. Mesmo vendendo cerca de 100 mil cópias, de acordo com Bryan (2004), o disco foi abafado pelo Rock in Rio. O álbum, diferentemente da maioria das demais bandas oitentistas, não foi precedido de nenhum compacto. A banda também sofreu uma mudança com a adição do baixista Renato Rocha, também conhecido como Negrete. Carvalho (2011) nos fala que ele entrou no grupo quando Renato Russo lesionou os tendões das mãos em uma tentativa de suicídio. O disco chamar-se-ia *Revoluções por minuto*, como informa Bryan (2004), porém preferiram dar ao disco apenas o nome da banda. Motta (2001) diz que o disco não ambicionava ter nenhum *hit* nas paradas, mas sim mostrar um estilo,

mostrar a visão crítica de uma geração. E isso só seria possível com diversas músicas abordando diversas facetas do universo vivido por aquela geração.

O disco abre com a canção *Será*, com instrumental simples, calcado nos três acordes da estética punk, mas com alguns elementos new wave, como teclados e harmônicos. A letra faz uma correlação entre um relacionamento amoroso e o regime militar, estabelecendo metáfora entre um relacionamento possessivo e o governo estadista. As estrofes *Tire suas mãos de mim / Eu não pertenço a você / Não é me dominando assim / Que você vai me entender / Eu posso estar sozinho / Mas eu sei muito bem aonde estou / Você pode até duvidar / É só que isso não é amor* mostram estas múltiplas possibilidades de interpretação dos versos.

A canção seguinte, *A dança*, critica os valores de certos grupos adolescentes, como o consumismo, o machismo e a arrogância, como as frases *Você não tem idéias, pra acompanhar a moda / Tratando as meninas, como se fossem lixo e Você é tão esperto você está tão certo / Que nunca vai errar*. *Petróleo do futuro* mostra, como relata Ribeiro (2009) um politização anárquica, denunciando o desaparecimento de personalidades durante a ditadura. Diferentemente de parte das canções da MPB, esta não usa subterfúgios para falar de prisões. As frases de Russo são *Filósofos suicidas / Agricultores famintos / Desaparecendo / Embaixo dos arquivos*. A canção *Ainda é cedo* mostra dois problemas vividos por vários jovens da geração de 1980, que em dado momento de suas vidas poderiam se identificar: o egoísmo e a insegurança, e a dificuldade de lidar com o amor dentro de um mundo com tais características tão exacerbadas, como mostram os versos *Eu só queria estar ali / Sempre ao lado dela / Eu não tinha aonde ir / Mas, egoísta que eu sou, / Me esqueci de ajudar / E não quis me separar / Ela também estava perdida / E por isso se agarrava a mim também / Eu me agarrava a ela / Porque eu não tinha mais ninguém*. Em *Perdidos no espaço*, há várias menções ao cotidiano geração de Russo. Primeiramente o próprio nome da canção, que remete ao seriado televisivo exibido desde a década de 1970 no Brasil, mas que ainda passava na televisão nos anos 1980. Há menções sobre o videogame *Space Invaders*, um dos mais famosos da época das casas de diversões eletrônicas, e também menções à astrologia.

A última música do lado A do disco era *Geração Coca-Cola*. Uma crítica feroz ao americanismo da juventude brasileira. Frases como *Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial / Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês* aliam o inconformismo intelectual com a raiva punk,



gerando uma canção nervosa e denunciata, que aponta para a revolução que deveria ser perpetrada pelos filhos da ditadura, cansados e com ódio dos EUA.

Ao virar o disco, o ouvinte ouviria *O reggae*. Uma canção, obviamente em ritmo reggae, que mostra o inconformismo punk, adolescente contra a ditadura militar. A estrofe *Beberam o meu sangue e não me deixaram viver / Têm o meu destino pronto e não me deixam escolher / Vêm falar de liberdade pra depois me prender / Pedem identidade pra depois me bater / Tiram todas as minhas armas / Como posso me defender / Vocês venceram essa batalha / Quanto à guerra vamos ver* esclarece bem este ponto de vista. Em *Baader-Meinhof Blues* não temos uma música em ritmo blues. Ela é um pós-punk, com guitarras distorcidas. Já no título da canção temos a citação ao grupo guerrilheiro alemão de extrema esquerda, e depois, ao longo dos versos, Russo traça um paralelo entre a revolução armada e um relacionamento amoroso. *Soldados* é uma música pós-punk, em alguns momentos semelhante a grupos como U2 ou The Smiths. A canção é política, imaginando o que um soldado prestes a ir para o front de batalha deve imaginar. O medo da morte, a solidão, o arrependimento e o saudosismo são alguns dos sentimentos que Russo transmite com a melancólica canção.

*Teorema* mostra o relacionamento entre um casal e o protagonista tentando evitar que a mulher vá embora, ao mesmo tempo em que pede para que ela não se curve, não tenha medo, não preste atenção ou peça permissão. A última canção do disco, *Por enquanto*, é introspectiva, mostrando novamente relacionamento amoroso. As frases *Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar / Que tudo era pra sempre / Sem saber / Que o pra sempre / sempre acaba* mostram melancolia que também é transmitida pela música, que utiliza-se de uma bateria quase tribal e um teclado com timbre também melancólico. Graças ao Rock in Rio, como já dissemos, o disco demorou a vender e ser visto como referência. Entretanto, quando as canções realmente começaram a tocar nas rádios, Renato Russo começou a ser considerado um intérprete sensível, um polemicista e principalmente, o grande poeta da sua geração.

No mesmo mês, o Camisa de Vênus lança seu segundo álbum, *Batalhões de estranhos*. A primeira canção, de mesmo nome do disco, faz uma crítica ácida à polícia e seu comportamento fascista, como mostram as frases *Eles vem e vão com a força de quem arrasa / Eles vem e vão mas nós ficamos em casa / Patrulham com intensidade os quatros cantos da cidade / Proíbem qualquer mudança, zelando pela*

*segurança / Não dê crédito aos rumores, de que há ódio, temor e dores.* A seguir, *Casas modernas*, na qual a crítica recai na reclusão das pessoas em suas casas, ao mesmo tempo em que mostram a insegurança das pessoas no mundo moderno. A terceira canção, *Cidade fantasma*, um misto de rock'n'roll com reggae, bem próximo à banda inglesa The Clash, mostra novamente o espírito de insegurança, onde a cidade fica deserta depois de determinada hora. *Crime perfeito* mostra a insatisfação do indivíduo e sua tentativa de aplacar esta sensação com pequenos delitos morais, como dirigir na contramão, passar no sinal vermelho ou sair com prostitutas. A próxima canção é um deboche histórico. A banda coloca a personagem Joana D'Arc, tida como santa pelos católicos, como lésbica e tarada. Além disso, colocam o protagonista como suposto responsável pela sua morte no fogo, gerando um anacronismo cômico. Este foi possivelmente o maior sucesso comercial da banda. *Gotham City* é uma versão da canção de Jards Macalé e Capinan, que faz referência à cidade natal da personagem Batman da DC Comics. A canção retrata a vigilância de *Batman* sobre a cidade. Há, então, uma analogia entre *Gotham City* e Batman e o Brasil, no momento em que Nova canta *Tem um sambinha, tem futebol e tem carnaval / Todos estão dormindo em Gotham City*.

O lado B do disco inicia-se com *Hoje*, uma canção que revela a faceta da anomia de certos grupos da sociedade brasileira. A desesperança fica patente nas frases *Prá que escolas e faculdades não há nada pra aprender / Eu já não vejo, eu já não penso, já não consigo escrever* ou *Tô abafado, me dá licença, vê se sai da minha frente / Tenho miopia, sou hipotenso, meu pé tá sempre dormente, / Amsterdam via Paris, acho que é nesse que eu vou / Mudei o corte do meu cabelo, já nem sei como eu sou*. Em *Ladrão de banco*, temos a história de Miguel, que como o título informa era um ladrão de banco e a canção mostra sua revolta contra o sistema. A canção *Lena* conta a história da personagem de mesmo nome, que perdeu o estímulo de viver por ter envelhecido e perdido a vontade de sair e aproveitar a vida ao máximo. *Noite e dia* revela a angústia do trabalhador frente à propaganda, que mostra um mundo cheio de mulheres e carros bonitos. O personagem Nelson trabalha noite e dia para poder alcançar um padrão de vida que jamais conseguirá, numa mordaz crítica ao sistema capitalista e à publicidade, como as frases *Mandei fazer uma folhinha, ela só marca o dia primeiro / Assim eu tenho a impressão que ando sempre com dinheiro / Mas ao inferno com essa pobreza, vou me embriagar de vinho barato / O sistema e eu já nos acostumamos a brincar de gato e rato* explicitam. A última canção, *Rostos e*

*aeroportos* é uma canção de amor, na qual o protagonista não consegue esquecer a mulher amada que lhe abandonou. Bryan (2004) informa que mesmo sem exibição em programas de televisão ou jabaculê nas rádios, o disco vendeu mais de 100 mil cópias, tornando-se o segundo álbum da banda a atingir este patamar.

No mês seguinte, outra banda punk lança seu primeiro álbum. A Plebe Rude foi apresentada à EMI por Herbert Vianna, segundo informa Alexandre (2002), que se prontificou a produzir seu disco de estreia. A gravadora havia inventado um formato novo de discos, o mini-LP, que continha menos músicas e deveria ser vendido por um preço menor nas lojas.

*O concreto já rachou* tinha apenas sete canções, mas conseguiu captar a tensão que existia no Brasil durante o final da ditadura, tanto nas letras quanto nos arranjos, nos vocais duplos e nos timbres dos instrumentos. O disco abre com *Até quando esperar*, uma canção de protesto com uma vitalidade e agressividade. As frases *Com tanta riqueza por ai / onde é que esta, cadê sua fração? / Até quando esperar? / E cadê a esmola / que nos damos sem perceber / que aquele abençoado / poderia ter sido você* acompanhados por um instrumental de guitarras nervosas e bateria ritmada mostram a sociedade de disparidade social que a banda denuncia. *Proteção* é uma crítica ácida contra as forças repressoras da lei. Esta foi a primeira canção composta pela banda, e Seabra (*apud* Carvalho, 2011) conta que a letra surgiu quando estava voltando de férias, no dia em que a ementa Dante de Oliveira tinha sido vetada pelo congresso, e os telejornais não noticiaram graças à censura. A letra já analisada revela uma crítica e uma audácia que se tornou a tônica dos primeiros anos da banda. A canção *Johnny vai à guerra* é uma alusão ao filme homônimo de 1971, que conta a história de Johnny, que na guerra perde as pernas, os braços e o rosto. Entretanto, na canção da Plebe Rude, Johnny foi aprisionado, fazendo então uma correlação com a ditadura militar.

Ao virar o lado do disco, temos *Minha renda*, uma crítica ao meio musical, que pretendia ter mais dinheiro ao invés de usar a música com função artística. As frases *Você me prometeu um apartamento em Ipanema / Iate em Botafogo, se eu entrasse no esquema / contrato milionário, grana, fama e mulheres / a música não importa, o importante é a renda! / Ambição - grana, fama e você* denunciam a parte podre da música, em que a corrupção é ordem do dia, e será novamente analisada neste trabalho. A próxima canção, *Sexo e karatê*, contava com os vocais de Fernanda Abreu, da Blitz, para demonstrar o tédio enfrentado pelos jovens do período, que só

fazem assistir filmes na televisão. *Seu jogo* mostra algumas características associadas à uma parcela da juventude do período: niilismo, egoísmo, amoralidade, covardia, insegurança, angústia entre outros. E a letra fala, ao seu final: *E o culpado é você / Quem move as peças é você!* indicando que o problema real está naquele que ouve, naquele que se mexe e na tomada diária de decisões de cada indivíduo. A última canção, *Brasília*, traça um retrato da capital federal do país. Com duas vozes se sobrepondo, a banda mostra como é a cidade para quem lá vive: *Brasília tem luz / Brasília tem carros / Brasília tem mortes / Tem até baratas / Brasília tem prédios / Brasília tem máquinas / Árvores nos eixos / a polícia montada*. A crítica vem também com o final da canção que diz *mas essas pessoas elas não fazem nada / Nada! Nada!* denunciando a passividade dos moradores da capital federal e política do Brasil.

Alexandre (2002) informa que quando o álbum sagrou-se disco de ouro, com 100 mil cópias, a banda recusou-se a ir ao *Cassino do Chacrinha* receber a homenagem. Em seu lugar, tocaram ao vivo no programa *Perdidos na noite*, capitaneado por Fausto Silva na TV Bandeirantes. O programa tinha estrutura muito inferior aos programas de auditório comuns e isto acabou por ser uma de suas características. Além disso, as bandas apresentavam-se ao vivo, sem uso de playbacks ou outros subterfúgios. Com o passar do tempo, o disco chegou à marca de 200 mil cópias.

Em março de 1985 Léo Jaime lança seu segundo disco, *Sessão da tarde*. O nome do álbum é uma referência ao programa da Rede Globo que exibe filmes antigos às tardes durante a semana. Alexandre (2002), diz que o disco vendeu cerca de 160 mil cópias, e emplacou quase todas as canções nas rádios no ano de 1985. Bryan (2004) diz que Léo Jaime conseguiu o disco que queria: um rock mais antigo, nostálgico, puxado para o rockabilly<sup>10</sup> dos anos 1950. O disco abre com *O pobre*, uma crítica bem humorada sobre as relações amorosas nos meios sociais. A abertura da canção bem como seu refrão são *Ela não gosta de mim, mas é porque eu sou pobre*. Além disso, na música ainda encontramos várias frases de duplo sentido, que caíram no gosto do público, como *Tô com uma mão na frente e outra atrás de você* ou *ela não me atenção é porque eu não tenho grana, porque se eu tivesse ela dava, ah dava!* A segunda canção, que também saiu no álbum *Educação Sentimental*, do Kid Abelha e os Abóboras Selvagens é *A fórmula do amor*, que mostra a angústia de um jovem

<sup>10</sup>Estilo de música calcado no rock em suas raízes, normalmente tocado apenas com guitarra, baixo e bateria, fazendo uma música ritmada e dançante muito popular na década de 1950 nos EUA.

que não sabe como conquistar a garota que ama. Em *A vida não presta*, temos um melancólico mas bem humorado personagem que diz que jamais vai conquistar a mulher amada, porque não tem dinheiro, não tem amigos e nem projeção social. Com *As sete vampiras*, que depois virou música tema do filme homônimo dirigido por Ivan Cardoso, temos um protagonista inverso ao da música anterior. Este é perseguido por sete mulheres que o querem e ele não consegue resistir aos encantos. Porém, ajustado ao egoísmo presente na geração 80, o protagonista diz que não dará seu coração à ninguém, só quer se divertir. Em *Só*, Léo Jaime retrata a solidão em frases como *Alguém sabe o que é / Ficar em casa só e chapadão / Olhando pela madrugada / O poltergeist da televisão ?* ou *Alguém sabe o que é / Não ter há muito tempo uma paixão / Chegar de manhãzinha em casa / E colocar na geladeira o coração ?*

A primeira canção do lado B do disco de vinil é *O regime*, um trocadilho entre o regime para emagrecer e o regime militar ainda vigente no momento de criação da música. Boa parte das frases da canção podem ser vistas com duplo sentido, outras como críticas explícitas: *O problema é o regime / Que não dá satisfação* ou *Porque a barriga cresce junto com a inflação*. A canção seguinte, *Amor colegial*, também é repleta de duplos sentidos, desta vez com conotações sexuais. A estrofe *Não sei, eu não sei / Se eu te levo pra chupar um sorvete / Ou qualquer coisa igual* ilustra bem o desejo de Jaime em fazer trocadilhos com conotações sexuais. *Solange* é a canção mais audaciosa de Léo Jaime e o maior ataque à censura já visto até então (o outro seria a faixa *Censura*, da Plebe Rude). Com uma versão da canção *So lonely* da banda inglesa The Police, Jaime faz duras críticas à censora oficial da ditadura militar, Dona Solange Hernandez. Algumas das frases da canção são *Eu tinha tanto pra dizer / Metade eu tive que esquecer / E quando eu tento escrever / Seu nome vem me interromper*. A canção seguinte é *O crime compensa*, que relata pequenos delitos morais e coloca-os como desejados pela maioria da população, como roubar doces, falar palavrão ou ter amantes. A última canção, *Abaixo a depressão* também é uma crítica à ditadura. A própria “depressão” da canção é uma metáfora à ditadura, com frases como *Como é que pode um cara passar trinta anos / Com uma ditadura* ou *Abaixo a depressão / Ninguém mais vai mandar em mim*.

Este disco abriu as portas de Léo Jaime para o cinema, e o artista participou do filme *As sete vampiras*, *Rock estrela* e *O escorpião escarlate*. No ano de 1986, em *Rock estrela*, segundo filme de Lael Rodrigues, Jaime participou com a canção título

da película, além de ter sido o diretor musical do filme. *Rock estrela* foi mais bem sucedido até que *Bete Balanço*. E tinha mais rock nele.

Também em março de 1985 o Ira! lança seu primeiro álbum, *Mudança de Comportamento*, pela gravadora Warner. O disco começa, já em seu lado A, com a canção *Longe de tudo*, com uma batida calcada no ska, mas com uma guitarra mais proeminente. Além disso, baixo e bateria pareciam mais fortes. Isso porque a banda tinha como grande influência os britânicos da banda The Who, muito famosos por seu baixista e por seu baterista<sup>11</sup>. A letra fala sobre a saudade de um homem que está longe de sua amada. A canção de maior sucesso do álbum é um libelo contra o serviço militar obrigatório, uma das marcas fortes na vida de um homem adolescente que aos 18 anos precisa servir o exército, querendo ou não. A letra de *Núcleo Base* fala *Eu tentei fugir não queria me alistar / Eu quero lutar mas não com essa farda*. Com esta proposta, houve grande identificação por parte da sociedade. Não apenas por quem iria servir o exército, mas também aqueles que já haviam servido e até mesmo pessoas que sentiam a saudade de um ente querido que estava confinado em um quartel. Além disso, é uma crítica ao militarismo e também ao regime militar que imperou no país e havia saído há pouco. A próxima canção, que dá nome ao disco, é uma canção de amor romântico, na qual o protagonista diz *Eu morreria por você / Na guerra ou na paz / Eu morreria por você / Sem saber como sou capaz*. A canção seguinte, *Tolices*, tem uma letra que expressa os pensamentos de um adolescente apaixonado. O destaque da música são as vozes sobrepostas de Edgard Scandurra e Nasi, que cantam em uníssono, gerando novo tom. *Coração* é uma canção que fala direto ao jovem, já que sua letra diz *Dentro de mim uma dúvida / O medo da vida que possa levar / (...) / Quero desfrutar por ser jovem / Das coisas que me são proibidas*. Além disso, cada vez que a palavra “jovem” aparece, há um vocal duplo, enfatizando o termo. A música seguinte, *Saída*, é praticamente uma versão da canção *Pictures of Lilly* da banda The Who, ainda que não seja, pois não há o refrão da canção inglesa. Entretanto, ritmo e acordes são muito parecidos, o que revela a veneração do Ira! pelo The Who.

O lado B inicia com *Ninguém precisa da guerra*, outra canção pacifista, que diz *preciso de paz / não preciso da guerra / o jovem pode levantar / cedo com um*

---

<sup>11</sup>John Entwistle e Keith Moon, respectivamente baixista e baterista da banda inglesa The Who estão, até hoje, no panteão dos melhores instrumentistas de rock do mundo. Estes dois artistas conseguiram imprimir uma agressividade e uma técnica jamais vista no universo musical e são fonte de inspiração constante para novos músicos.

sorriso toda manhã. A segunda canção deste lado, *Por trás de um sorriso*, versa sobre a manipulação das mídias de massa e faz crítica, ao mesmo tempo à classe política e às pessoas que se deixam manipular com frases como *Promessas vagas atiradas à população / Palavras fáceis do discurso na televisão / Você se engana achando isso tudo tão normal*. Em seguida temos *Como os ponteiros de um relógio*, que fala sobre a solidão. Já *Sonhar com que* fala sobre a desilusão e a falta de esperança do jovem em nossa sociedade, já que diz *Quando escurece / Os jovens se encontram / Conversam sobre o dia / Tristezas, bebidas, noites em vão / Voltam para casa e não tentam fugir / A tv está alta, não conseguem dormir / Trabalho, cansaço, o fim do mês / Revistas, modelos, sonhar com quê?*. Em seguida, a última canção do disco, *Ninguém entende um mod*, fala sobre a dificuldade da sociedade em entender um indivíduo que segue o padrão estético cultural *mod*, ou seja, jovens bem vestidos, que se preocupam com o corte de suas roupas, seus penteados, sua aparência. A principal banda de rock que aderiu ao movimento *mod* é o The Who, que como já dissemos, é a principal influência do Ira!.

Em abril de 1985, o Capital Inicial participou de um disco coletânea para revelar novos talentos, o pau-de-sebo *Os intocáveis*, pela gravadora CBS. Não se destacaram o suficiente.

Em maio, Lulu Santos lança seu disco *Normal*, que, segundo Dapieve (1995), Lulu gravou sem a presença do produtor Liminha e fez um disco mais voltado ao rock e às guitarras. Vendeu pouco e o artista acabou saindo da gravadora Warner.

No dia 12 de maio de 1985, acontece o lançamento do segundo disco da banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens. *Educação sentimental* foi um disco lançado, segundo Alexandre (2002), sob a égide da separação dos dois principais protagonistas da banda, Paula Toller e Leoni, que eram namorados desde a faculdade e que haviam se separado pouco antes do Rock in Rio, levando Paula Toller a ir morar com Herbert Vianna dos Paralamas do Sucesso e Leoni a dividir um apartamento com Léo Jaime. O disco chegou às lojas já com 30 mil cópias vendidas antecipadamente. Este número chegou a 200 mil.

A primeira canção, *Lágrimas e chuva*, mostra a ansiedade e o medo de uma moça durante a noite, criando identificações com várias mulheres do período. *Educação Sentimental II* é uma continuação desse sentimento de ansiedade e frustração com a chegada da vida adulta: *A vida que me ensinaram / como uma vida normal / Tinha trabalho, dinheiro, família, filhos e tal / Era tudo tão perfeito / se tudo*

*fosse só isso / mas isso é menos do que tudo / É menos do que eu preciso / Agora você vai embora / e eu não sei o que fazer.* A canção seguinte, *Conspiração internacional* é cantada por Leoni, e conta com muito bom humor as frustrações de um adolescente, que só toma decisões erradas. Em *Os outros*, o conflito do casal de músicos fica evidente com frases como *Gostei de alguns garotos / Mas depois de você / Os outros são os outros / Ninguém pode acreditar / Na gente separado* como este sentimento de perda e reflexão após o término de um relacionamento é compartilhado por muitas pessoas, a identificação é quase imediata. *Amor por retribuição* segue a mesma linha da música precedente.

Ao virar o lado do disco, temos *Educação sentimental*, também cantada por Leoni, que mostra a tentativa de iniciar um relacionamento com uma garota. *Garotos*, por sua vez, é cantada por Paula Toller e mostra a visão feminina sobre o sexo masculino. Em *Um dia em cem*, novamente a perspectiva de uma adolescente sobre as brigas de casal. *Uniformes* parece ser mais profunda, criticando os adolescentes que parecem não ter opinião própria, usando um uniforme para se encaixar na sociedade: *Eu ouço sempre os mesmos discos / Repenso as mesmas idéias / Você se cansa do meu modelo / Mas juro, eu não tenho culpa / Eu sou mais um no bando / Repito o que eu escuto.*

Mesmo vendendo muito, Bryan (2004) reforça que a banda continua sendo execrada pela mídia, que a taxa de simplória e descartável.

Em 17 de maio há o lançamento do programa *Armação Ilimitada*, programa inicialmente exibido pela Rede Globo uma sexta feira por mês. Bryan conta que o projeto derivava dos heróis do filme Butch Cassidy e Sundance Kid, interpretados respectivamente por Paul Newman e Robert Redford. Os atores Kadu Moliterno e André di Biase atuaram como surfistas na novela *Partido Alto*, de Glória Perez e a partir dessa aproximação escreveram o roteiro que foi entregue ao diretor-geral da Central Globo de Produções, Daniel Filho. O diretor não os recebeu até que o filme *Menino do Rio*, com André di Biase fosse o mais visto na semana do cinema nacional na Rede Globo.

A ideia de Daniel Filho era aliar a irreverência das letras dos grupos de rock brasileiro com a estética do videoclipe. Foram chamados então Nelson Motta e Euclydes Marinho para escrever os quatro primeiros episódios e Guel Arraes para a direção dos capítulos. O enredo era marcado por muito bom humor e algo ousado para o período, mostrando dois esportistas, Juba e Lula, que eram sócios em uma firma



para resolver qualquer problema. Junto com eles estava a namorada dos dois, Zelda Scott (Andréa Beltrão), vivendo um triângulo amoroso aberto e sem traumas no horário nobre da maior emissora de televisão do país. E já no primeiro episódio eles adotam Bacana (Jonas Torres) uma criança órfã que com eles vive as aventuras.

A edição do programa era muito ágil, e realizada com apenas uma câmera. Vários artifícios de outras linguagens eram utilizados para dar um ar jovem para o programa, como balões de histórias em quadrinhos, desenhos sobrepostos à filmagem e onomatopeias. Em seus primeiros meses, *Armação Ilimitada* não conseguiu grande audiência, sendo criticado por ser alienante. O programa então ganhou o prêmio Ondas, promovido pela Sociedade Espanhola de Rádio e Televisão em Barcelona, como a melhor série de TV no ano. Bryan (2004) diz que a partir daí a crítica arrefeceu e o programa começou a ser mais bem tratado dentro da emissora.

O programa chegou a ser quinzenal, com média de 51% de audiência no Rio de Janeiro e São Paulo, além de ser vendido para França, Alemanha e Itália. A escolha da trilha sonora ficou a cargo de Nelson Motta e Alexandre Agra, que no primeiro ano de exibição escalaram três artistas da nova geração do rock: Ultraje a Rigor, com *Nós vamos invadir sua praia*, Kiko Zambianchi com *No meio da rua* e Gang 90 e & Absurdettes, com *Rosas e tigres*. Para a segunda trilha sonora, de 1988, Motta escalou apenas roqueiros da geração dos anos 1980, ainda que nem todos tenham conseguido sucesso popular: Legião Urbana, com *Que país é este?*, Picassos Falsos, com *Quadrinhos*, Ultraje a Rigor, com *Terceiro*, Evandro Mesquita com *Andar no céu*, Léo Jaime com *Gatinha Manhosa*, Engenheiros do Hawaii com *Infinita Highway*, Capital Inicial com *Prova*, Hojerizah com *Pros que estão em casa*, e Zero com *Quimeras*. Alexandre (2002), diz que a série teve, até o final de 1988, 23 episódios, e simbolizou a juventude oitentista chegando no horário nobre da rede Globo.

Ainda em vídeo, temos, em junho, o lançamento do filme *Areias Escaldantes*, de Francisco de Paula. O filme, de acordo com Bryan (2004) foi filmado sem apoio da Embrafilme, empresa estatal de produção e distribuição de películas nacionais. As locações eram um cais do porto e uma casa de uma freira. O filme mostrava um grupo de guerrilheiros que assaltava bancos, sequestrava e explodia traficantes do governo, fugia dos policiais e era ajudado por um motorista de taxi, com uma estética muito próxima à das histórias em quadrinhos. Alexandre (2002) informa que Lobão era o diretor musical e ainda criou a trilha sonora instrumental em conjunto com Paulo

Miklos, dos Titãs. A trilha sonora era composta por Capital Inicial, Lulu Santos, May East, Gang 90, Ultraje a Rigor, Metrô, Ira!, Titãs e Lobão e os Ronaldos.

No mesmo período, Ritchie lança *Circular*, que vendeu poucas 60 mil cópias, o que o levou a sair da CBS. A Blitz, por sua vez, realizava temporada no Canecão, em franca decadência depois do Rock in Rio. Rodrigues (2009) diz que a superproduzida temporada que iniciou dia 13 de junho de 1985 não conseguiu aumentar o ânimo da banda, que estava exausta com as turnês e os shows que não acabavam. No mesmo mês, a banda punk paulista Garotos Podres lançam o disco *Mais podre do que nunca*. O disco era punk, escatológico e muito engraçado. Com uma gravação tecnicamente ruim, a banda compensava com letras muito contestatórias ou simplesmente escrachadas. *Não devemos temer* inicia com os versos *Não devemos temer / os que detêm o poder* e termina com *Os explorados precisam / de se unir / Para o sistema / destruir* passando toda a ideologia punk. A segunda canção, *Johnny*, é uma homenagem à Johnny Rotten, vocalista da banda inglesa Sex Pistols. Na canção, ele é um desordeiro que tem como sentença vir morar no Brasil. O desordeiro não poderia aguentar um país que só tem carnaval, futebol e que ainda toca discoteque e prefere a sentença de morte. A canção *Insatisfação* mostra a dificuldade de viver num mundo com tantas agruras, mortes e angústias. Em *Maldita Preguiça* a banda coloca os donos da comunicação e os políticos como terroristas, que alienam de propósito a população. A escatológica *Vou fazer cocô* usa o deboche para protestar contra os políticos que apenas prometem melhorias mas nada fazem. A estrofe *Enquanto você / Sobe no palanque / Pra tentar / Enganar todo mundo / Enquanto você fala / Vou fazer cocô* consegue pegar o espírito da indignação mostrada na canção. *Anarquia Oi* é uma homenagem ao movimento *Oi*, que pregava a anarquia punk e era oriundo dos subúrbios de Londres. A banda Garotos Podres foi uma das principais representantes do estilo *Oi* no Brasil.

O lado B começava com a canção *Eu não sei o que quero*, mostrando a dificuldade do jovem de pensar por si mesmo, massacrados pela mídia e pelas forças governamentais, como mostra a estrofe *Eu não sei o que quero / Porque vivo bombardeado / Essa massificação / Me diz o que devo fazer / O que devo comprar / O que devo vestir / O que devo falar / O que devo pensar*. A próxima canção, *Papai Noel velho batuta* é uma canção anti-capitalismo, que mostra a figura máxima do natal como um capitalista odioso. A própria alcunha de “velho batuta” é uma corruptela do que a letra realmente queria dizer. Tanto que a banda ao vivo cantava

“filho da puta”. Os versos *Papai Noel velho batuta / Rejeita os miseráveis / Eu quero matá-lo / Aquele porco capitalista / Presenteia os ricos / E cospe nos pobres* mostram como a banda percebe a mercantilização do natal e decidem, de forma irônica, massacrar seu maior estandarte. *Miseráveis ovelhas* coloca os donos das redes de comunicação e os políticos como chacais das ovelhas que são a população. Em *Liberdade (onde está?)* a banda se pergunta onde está a liberdade prometida pela Nova República, já que os policiais continuam a pedir satisfação dos punks. Em *Füher*, Mau, o vocalista da banda canta imitando Hitler um discurso contra os judeus. No final da canção, perguntam onde está o füher. A banda fez pouco sucesso comercial, mas foi muito influente no meio punk, como informa Stamatopoulos (2007). O autor também informa que a canção *Johnny* foi a última a ser barrada no Brasil pela censura oficial.

Em 27 de junho de 1985 temos o lançamento do segundo disco dos Titãs, *Televisão*. Vendendo pouco mais que o dobro do disco anterior, o vinil era apresentado como uma televisão eclética, na qual cada música era um canal diferente. A produção artística, como conta Ribeiro (2009), foi de Lulu Santos, que se desgastou com a banda por causa de algumas discordâncias, como por exemplo acreditar que a faixa *Televisão* era ofensiva a um veículo que a banda tanto participava. A música new wave combinada com a visão da televisão como instrumento para idiotização da população caiu no gosto do público, provando que Lulu estava errado. *Insensível* foi a segunda música a tocar nas rádios. Um reggae que mostra o egoísmo do protagonista, com frases como *Eu não consigo amar. / Meu amor me desculpe, / Não quis te ferir, / Mas dizer a verdade / E melhor que mentir. Pavimentação*, outra canção new wave, fortemente apoiada pelos teclados, se pergunta como as coisas são feitas. *Dona Nenê* conta o cotidiano de uma senhora indo ao supermercado. O reggae *Prá dizer adeus* é uma canção de amor em que o protagonista se separou da amada e a chama de volta. *Não vou me adaptar* é uma canção introspectiva que fala aos jovens dos anos 80. A passagem da infância para a adolescência e desta para a vida adulta, e a angústia de envelhecer e ser obrigado a se adaptar como adulto no mundo é o mote da canção, que tem versos como *Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia, / Eu não encho mais a casa de alegria / Os anos se passaram enquanto eu dormia* ou ainda *Eu não vou me adaptar / Eu não tenho mais a cara que eu tinha / No espelho essa cara não é minha*.

O lado B se inicia com a canção *Tudo vai passar*, que fala de uma distância sentimental ou intelectual de um casal, ao mesmo tempo em que o protagonista está

angustiado para saber o que será dali para frente no relacionamento. A próxima canção, *Sonho com você*, é estilo rhythm and blues, lembrando os clássicos da Motown, como The Temptations ou The Jacksons Five, retratando uma canção de amor platônico. *O homem cinza* é uma canção new wave que conta a história de um homem que ficou com sua pele cinza e tem que se adaptar a esta condição. *Autonomia* fala da adolescência e sua necessidade de autonomia. A canção fala mal dos pais, dos professores e da família, tal qual o adolescente típico em busca de seu espaço. No final da canção, o protagonista acaba sendo professor e tendo as mesmas atitudes para com seus filhos, reforçando o estereótipo e as tradições. A canção que fecha o álbum, *Massacre*, é uma música punk, com poucas frases, que fala da morte de pessoas na Itália por Mussolini, na Alemanha por Hitler e depois falam a palavra Brasil (no encarte do disco grafado com a letra z) algumas vezes, lembrando que aqui também houve massacres, sobretudo dos militares, que haviam acabado de sair do poder.

Dapieve (1995) diz que *Televisão* tinha tudo para ser o melhor disco do Brasil no período, e teria estourado nas rádios não fosse lançado com menos de um mês de diferença de *Nós vamos invadir sua praia* do Ultraje a Rigor.

O disco do Ultraje a Rigor foi feito com repertório antigo da banda, que estava consolidado há mais de 2 anos. Para escolher quais canções iriam para o vinil, de acordo com Roger Moreira (*apud* O som do vinil) foi feita uma eleição na casa noturna Rádio Clube. A eleição foi feita com papeizinhos e uma urna. As sete canções mais votadas entraram junto com as quatro músicas que anteriormente haviam sido lançadas em compacto. O disco foi o primeiro a ser gravado nos novos equipamentos do estúdio Nas Nuvens, uma parceria entre Liminha, Victor Farias, Gilberto Gil e André Midani que trazia o melhor da gravação, mixagem e masterização no Brasil, chegando no nível das gravações feitas nos EUA e Europa.

O álbum começava com uma canção cheia de duplos sentidos. *Nós vamos invadir sua praia* é um rock muito bem humorado cheio de frases dúbias. Ao mesmo tempo em que fala dos suburbanos invadindo as praias do Rio de Janeiro, também fala do rock paulista invadindo as rádios cariocas e até mesmo do rock invadindo o espaço da MPB. Vários roqueiros cariocas participaram das gravações da canção, entre eles Lobão, Ritchie, Selvagem Big Abreu e Léo Jaime. A segunda canção do álbum é *Rebelde sem causa*, a terceira, *Mim quer tocar*. A quarta canção, *Zoraide*, é uma canção que fala diretamente ao egoísmo e ao hedonismo juvenil do protagonista, um jovem do período. Este personagem não quer mais namorar com Zoraide, porque quer

sair também com outras mulheres. O refrão diz, egoistamente: *Eu já não agüento mais / Quero fazer o que me der na telha. Ciúme*, a quinta canção, é o outro lado da mesma moeda. É um adolescente que deseja se integrar aos novos ditames culturais, na tentativa de não sentir ciúme da namorada, que quer ter mais liberdade. Ele representa o conflito entre a antiga e a nova formas de pensar, uma vez que deveria, supostamente, viver como seus contemporâneos, mas ainda pensa como os que vieram antes. E com isso fica angustiado e com ciúmes. A canção que fecha o lado A do disco é *Inútil*.

O lado B abre com a canção *Marylou*, um rock puxado para o ska. Também repleta de duplos sentidos, conta a história de uma galinha que o protagonista comeu. O duplo sentido está na qualidade da palavra comeu, se sexual ou se natural. Logo depois, conta a história da vaca Sara Lee, que o protagonista também comeu. Ao final da canção, o duplo sentido sexual fica mais evidente com a frase *Marylou Marylou / Transava até com urubu / Marylou Marylou / Botava ovo pelo cú*. A próxima canção é *Jesse Go*, uma das duas canções que não fizeram sucesso maciço nas rádios. A letra da música faz coro com a ideia da canção *Minha renda*, da Plebe Rude. Mesmo tendo melodias mais alegres e bem humoradas, também mostra o lado ruim do *show business*, em que um indivíduo é cooptado a fazer sucesso e não consegue lidar com a fama. A canção seguinte é *Eu me amo*. Logo depois, temos a outra canção que não atingiu as rádios, *Se você sabia*. Nesta canção, um dos maiores medos da juventude: a gravidez indesejada. A letra mostra um desabafo de um homem que inquire sua namorada sobre o fato dela saber que eles não poderiam fazer sexo no dia que fizeram e que por isso ela engravidou. Além disso, há o medo do rapaz em relação ao pai da moça, que *Vai querer me bater / Vai querer me prender / Vai querer me morder*. O mundo do sexo livre tinha também seus revezes. A última canção foi, de acordo com Roger (*apud* Discoteca MTV) gravada ao vivo. *Independente Futebol Clube* foi gravado na Rádio Clube e mostra o egoísmo do protagonista e de sua geração em frases como *Eu não sou seu / Eu não sou de ninguém / Você não é minha / Eu não tenho ninguém / Nós somos livres* ou ainda *Se a gente tá assim / Comendo capim / É porque a gente quer / E se não quiser / Nós somos livres*.

O disco vendeu 70 mil cópias no primeiro mês de vendagem, segundo Ascensão (2011), e este número chegou a 500 mil cópias até o final do ano. Este disco vendeu no Brasil inteiro, e foi o principal responsável, de acordo com Alexandre (2002) por derrubar as barreiras que existiam entre os grupos paulistas e

cariocas, dando ao movimento uma rosto mais nacional e menos regional. A banda monopolizava a mídia de todos os estados do Brasil, com 9 canções entre as mais pedidas nas rádios.

Em julho de 1985, a Blitz foi fazer um show na Rússia, ao mesmo tempo em que Cazuza decidia sair do Barão Vermelho. Alexandre (2002) conta que depois do *Rock in Rio* o Barão Vermelho fez uma grande turnê pelo nordeste do Brasil, aproveitando que *Maior abandonado* havia sido Disco de Ouro. Entretanto, a convivência com Cazuza na estrada, com seus exageros e descontroles levaram a banda a pedir para que ele saísse. O artista então pediu para ficar e gravar o quarto disco, já que estavam com novo contrato e muito possivelmente seria um sucesso ainda maior que o anterior. A banda chegou a gravar um videoclipe para o Fantástico, com a canção *Eu queria ter uma bomba*, com boa repercussão. Mas poucos dias antes de entrarem em estúdio, na reunião de assinatura do contrato, Cazuza anunciou que deixaria a banda. De acordo com Neves, Goffi e Pinto (2007), coube então a Ezequiel Neves a tarefa de dividir o repertório em dois: um para o Barão Vermelho e um para Cazuza. E ambas as facções entraram em estúdio.

O Barão Vermelho então decidiu que a melhor voz para a banda seria do guitarrista Roberto Frejat, e em outubro lançaram o compacto com a canção *Torre de Babel*. A canção foi lançada pouco antes do disco de Cazuza com *Exagerado*, e isto foi um importante momento de afirmação da banda, que lançaria o disco *Declare guerra* sem apoio da gravadora, que estava apoiando Cazuza segundo Neves, Goffi e Pinto (2007).

*Exagerado* inicia o trabalho de Cazuza com base nas canções que fizera para o Barão Vermelho. As canções *exagerado*, *só as mães são felizes* e *mal nenhum* foram todas compostas com Cazuza ainda em sua banda original, portanto, são canções mais calcadas no rock'n'roll. Mesmo assim, os músicos e a sonoridade definida por Cazuza para seu disco de estreia são muito menos agressivas do que as do Barão Vermelho. *Exagerado*, que inicia o disco, é um rock, porém a sonoridade das guitarras está muito menos distorcida do que as guitarras de Frejat, e o teclado está mais elevado na mixagem. A letra fala dos excessos da sua geração, ao mesmo tempo em que informa que sabe que estes exageros são apenas mentiras ou uma forma de chamar atenção. *Medieval II* é uma faixa mais calma, mais calcada na música popular brasileira que Cazuza nunca negou ter grande influência. Esta proximidade com a MPB, tida como arcaica pelos demais companheiros de banda e da geração dos anos 80, pode ser vista

com as frases *Será que eu sou medieval? / Baby, eu me acho um cara tão atual / Na moda da nova Idade Média / Na mídia da novidade média. Cúmplice* é uma canção que flerta com o new wave de uma forma que o Barão Vermelho nunca experimentou. A letra fala de uma tentativa de reaproximação entre o protagonista da canção e seu amor. *Mal nenhum* é um blues, feito em parceria com Lobão, e facilmente percebe-se que foi composta para a banda de Frejat. A canção é autocentrada, com o protagonista dizendo-se triste e pedindo para ser deixado em paz, informando que se fizer mal, fará apenas a si mesmo. A última canção do lado A, *Balada de um vagabundo* é um rock com bastante suingue, lembrando algumas canções de Jagger e Richards. A letra fala dos problemas vividos pelos adolescentes do período misturados aos problemas brasileiros, criando uma simbiose entre ambos os assuntos, como nas frases *Pare senhor juiz / Ignoro a rua, o bairro e a carteira de identidade / Não me pergunte de ser portador / Do número xis do CIC* ou ainda *Um vício só pra mim não basta / É uma inflação de amor incontrolável*.

Ao iniciar o lado B, temos *Codinome Beija-flor*, uma clara música da MPB, com o mesmo tipo de tratamento melódico e arranjos de um canção popular brasileira. Tanto instrumentalmente, com violinos, piano, teclado e voz, quanto na letra, com inúmeras metáforas para representar o amor. *Desastre mental* começa como um rock'n'roll com muitas nuances, ora guitarras agressivas, ora vocais quase à capela. A letra fala novamente de um relacionamento amoroso que não está dando certo. E o egoísmo fica presente já no início da letra com *Baby, eu lamento / Mas não tenho tempo / Pra sentir as tuas dores / As minhas eu já não aguento*. A canção seguinte, *Boa vida*, é a antítese da rebeldia e do hedonismo. Nela o protagonista mostra que encontrar o amor, ficar apenas com uma mulher, numa vida caseira, pode ser bom. Em *Só as mães são felizes*, também composta para o Barão Vermelho, temos um blues que conta o cotidiano boêmio no Rio de Janeiro nos anos 1980 e faz diversas referências aos locais, músicas, artistas e ruas que perpassavam pelos jovens do período. A última música do álbum é *Rock da descerebração*, fala da vida festeira em contraponto à vida cotidiana.

O disco vendeu cerca de 45 mil cópias, e Cazuza começa a ter constantes febres que o levam a fazer diversos exames. Os exames, principalmente os realizados no ano seguinte na cidade de Boston, EUA, indicam que ele estava com uma nova doença: a AIDS.

Já o Capital Inicial, em julho, lança seu primeiro compacto, pela gravadora CBS, aproveitando que a canção *Descendo o rio Nilo* estava na trilha sonora do filme *Areias Escaldantes*.

Às duas madrugada do dia 13 de novembro, segundo Bryan (2004), Toni Bellotto foi parado pela polícia de São Paulo e detido por posse de 30 miligramas de heroína. Pressionado, disse que conseguira a droga com seu colega de banda Arnaldo Antunes. A polícia então foi à casa de Antunes e o prendeu como traficante. No dia seguinte o rosto dos dois estava impresso em todos os jornais do país.

Bellotto saiu como usuário, e teve apenas que pagar fiança. Já Antunes precisou comparecer a duas audiências algemado e sob escolta policial. Por ser réu primário, pode responder processo em liberdade, mas o fato de um colega ter delatado o outro parecia indicar um racha na banda, mas não foi o que ocorreu. De qualquer forma, o problema do uso de drogas por parte da sociedade ficou exposto na nova geração de artistas.

Motta (2001) diz que o início de 1986 começou com o programa *Mixto Quente*, feito para ocupar lugar na programação da Rede Globo que durante os meses de janeiro e fevereiro dá férias aos seus colaboradores. O programa era dirigido por Roberto Talma, e produzido por Nelson Motta, Jodele Larcher e Tom Leão. Era gravado ao vivo nas praias da Macumba e do Pepino, no litoral carioca. O palco era armado de frente para o mar, de forma que as câmeras capturavam o mar de fundo e as asas-deltas sobrevoando à área. O programa era veiculado aos domingos, no horário das 17 horas.

No programa tocaram, entre outros, Cazuza, Cólera, Léo Jaime, Legião Urbana, Plebe Rude, RPM, Titãs e Ultraje a Rigor, dividindo palco com artistas da MPB, como Gal Costa e Caetano Veloso. A previsão inicial da Rede Globo era apresentar 14 programas, mas a série durou apenas oito, entre 5 de janeiro e 23 de fevereiro de 1986, por não ter alcançado a audiência esperada.

Alexandre (2002), porém, diz que o programa mostra o momento em que o rock brasileiro virou *mainstream*. No domingo toda a família poderia assistir junta os novos artistas da música brasileira, e eles eram a nova safra do rock feito no país. As grandes gravadoras também já não tinham mais ressalvas ao rock produzido no Brasil, e perceberam que esta era a música dos jovens. Alexandre (2002) ainda ressalta que graças ao Ultraje a Rigor as bandas paulistas não soavam mais tão herméticas, ao



mesmo tempo em que as cariocas passaram a dominar os códigos visuais e estéticos tão bem quanto as bandas de São Paulo.

Alexandre (2002) pensa que a sofisticação que começou a permear o rock nacional veio por meio da Polygram, gravadora que àquela altura tinha em seu rol de artistas alguns dos maiores nomes da MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Nara Leão e Toquinho. Estes artistas tinham um nível de sofisticação muito alto não apenas na gravação de suas canções, mas também nos concertos e na forma de se apresentar nos programas de televisão e rádio.

A Polygram, por exemplo, não permitia que seus artistas se apresentassem com barba por fazer ou vestidos de bermuda. O rock era uma mina de ouro, e minas de ouro não se deixam descobertas. Na visão da gravadora, nada justificaria figurinos desleixados e apresentações mambembes. E com o advento do RPM, ficou mais claro ainda esta forma de trabalhar com o rock no Brasil. O problema, como foi salientado por Dapieve (1995) e Bryan (2002) foi que com esta profissionalização extrema, alguns quesitos fundamentais para o rock brasileiro parecem ter saído de cena: a irreverência e o descompromisso, além da espontaneidade, como já vimos.

Neste mesmo janeiro de 1986 uma banda do Rio Grande do Sul desponta na coletânea *Rock grande do sul*: o Engenheiros do Hawaii. A coletânea foi lançada pela BMG-Ariola, e vendeu mais de 100 mil cópias do disco contendo, além dos Engenheiros do Hawaii, bandas como TNT, Replicantes e Garotos da Rua. Bryan (2002) diz que a banda de Humberto Gessinger despontou tão rapidamente que antes mesmo de lançarem seu primeiro LP, já lotava o Gigantinho, o ginásio de esportes do Esporte Clube Internacional, em Porto Alegre, cuja capacidade é de pouco mais de 14 mil pessoas. Isso muito graças à rádio Atlântida, que fazia às vezes de Fluminense FM na capital gaúcha, ou seja, divulgava e impulsionava bandas locais que ainda não tinham gravadora e que tocavam na rádio a partir de suas fitas de demonstração.

Ainda em janeiro Leoni sai do Kid Abelha e os Abóboras Selvagens e cria sua própria banda, o Heróis da Resistência. E a Blitz embarca para a Argentina na turnê que seria seu canto do cisne, uma vez que menos de um mês depois encerraria suas atividades, com apenas três discos lançados.

Lobão, em 30 de janeiro de 1986 foi preso graças a um mandato de busca e apreensão que, segundo Lobão e Tognolli (2011), veio a partir de uma denúncia anônima. Os policiais encontraram uma ínfima porção de maconha, o cantor paga a fiança, é liberado e volta ao estúdio, onde estava gravando *O rock errou*, aumentando

sua fama de polêmico e ao mesmo tempo revelando à sociedade que existiam diversas facetas deste movimento de rock brasileiro.

No mês de fevereiro, o Ultraje à Rigor lança o compacto *Liberdade para Marylou*, com a canção *Marylou* em ritmo de samba, e a Plebe Rude vai ao Rio de Janeiro fazer o lançamento de *O concreto já rachou* na casa noturna Noites Cariocas.

No início de 1983, como conta Midani (2008), André Midani procura o grupo baiano Camisa de Vênus com a proposta de levá-los para a gravadora Warner. O grupo aceita, mas como tem mais um disco em contrato com a RGE, registra um show, em 8 de março de 1986, para ser lançado como disco ao vivo. Mesmo com alguns erros técnicos por parte dos músicos, não houve *overdubs* no disco, ou seja, nenhuma de suas partes foi refeita em estúdio. Alexandre (2002) conta que mesmo sendo apreendido pela Polícia Federal diversas vezes por apologia à violência, o disco *Viva* vende 200 mil cópias.

Também em março, João Penca e Seus Miquinhos Amestrados lançam seu segundo álbum, *Ok, my gay*. A primeira canção, *Luau de arromba*, traça um bem humorado quem-é-quem no rock nacional, em uma letra que conta a história de uma festa em que todos os participantes do rock nacional até então estavam presentes, cada um com suas características. Frases como *Lulu avisou pra Marina / "Bodyboard" não é na piscina / Enquanto Herbert conversava de guitarras com o Roger / Tom Carlos sutilmente azarava Paula Toler* ou ainda *Mas vejam quem chegou de repente / Cazuza com seu novo gatão / Fruti e o Camisa batiam uma bola / Enquanto o Renato Russo tomava coca-cola Didi Sarongue, quietinho botava lenha na fogueira / Não dava bola pro Lobão falando pelos cotovelos / Uma maresia pairava pelo ar / E na beira da praia o Herva Doce a passear* mostravam uma certa intimidade entre as bandas numa alegoria feita pelos João Penca e Miquinhos Amestrados. Com esta canção os Miquinhos traçaram um panorama do movimento que estava acontecendo no Brasil naquele momento: Herbert Vianna despontando como grande músico, Paula Toller como musa do movimento, Lobão como falastrão e polêmico, Cazuza como homossexual e o uso de maconha pelos jovens do movimento. Ao final da canção, em um diálogo dos músicos, há menção a outros músicos que não pertencem àquela geração. Os Miquinhos Amestrados dizem que compareceram ao luau ainda Roberto e Erasmo Carlos, Sidney Magal, Caetano Veloso, Ney Matogrosso e Tim Maia, entre outros.

*Popstar* conta a história de um garoto que quer ser guitarrista e surfista, mostrando um dos sonhos dos jovens daquela geração new wave. *Romance em alto-mar* conta a história de um caso romântico que iniciou-se em um navio, *Lágrimas de crocodilo* foi a canção que mais fez sucesso no álbum, e contava uma história de amor, com várias insinuações e duplos sentido em relação ao comportamento sexual dos jovens. *Sou fã* é uma versão da canção de Luther Dixon *Sixteen Candles*, assim como *Os amantes nunca dizem adeus* é uma versão da canção *Lovers never say goodbye*, de Terry Johnson e executada pela primeira vez pela banda The Flamingos.

Ao virar o disco, temos *Menino prodígio*, cuja letra é a tentativa de um aluno de levar sua professora para um motel. *Cachet* é uma versão de *Heartbreak hotel*, canção que ficou famosa na voz de Elvis Presley na década de 1950. Assim como as outras, a letra é bem modificada, com frases de duplo sentido e bem humoradas. *Celso Carlos* conta a história de um homem que se acha o melhor e o maior em tudo. A canção é irônica, uma vez que a personagem principal é o oposto da insegurança típica do adolescente. *Universitário* é mais uma das declarações das bandas dos anos 80 sobre algo que afligia muitos jovens de classe média, o vestibular: *É impossível não reparar / Que maluco o estudante vai ficar / De tanto estudar pro vestibular / Ele vai se transformar / Num babacão (bocó, bocó)*. A próxima canção, *Escrava sexual*, conta a história de uma prostituta. A última canção, *Ricota*, também foi gravada pelo Ultraje a Rigor alguns anos depois, tem uma letra nonsense falando sobre comidas com ricota.

Também em março Lobão lançou *O rock errou*. A polêmica já iniciava na capa, na qual o músico posava com sua namorada, Daniele Daumerie, que segundo Lobão e Tognolli (2010) não era sua prima, como foi noticiado no período. De qualquer forma, a moça era menor de idade, estava nua e com um véu na cabeça, enquanto Lobão aparecia vestido de padre. Dapieve (1995) chega a afirmar que boa parte das 100 mil cópias vendidas do álbum foi graças à polêmica causada. O restante, muito provavelmente pela música *Revanche*, que fala ao jovem de uma forma muito aberta, com frases como *Eu sei que já faz muito tempo que a gente volta aos princípios / Tentando acertar o passo usando mil artifícios / Mas sempre alguém tenta um salto, e a gente é que paga por isso, oh!* que fala sobre a impotência do jovem, ao mesmo tempo em que a frase *A favela é a nova senzala, correntes da velha tribo / E a sala é a nova cela, prisioneiros nas grades do vídeo* compartilha com a juventude a ideia de prisão em suas próprias casas, prisioneiros do sistema. Por

último, a solidão é exposta com *O café, um cigarro, um trago, tudo isso não é vício / São companheiros da solidão, mas isso só foi no início / Hoje em dia somos todos escravos* mostrando que o vício é oriundo da solidão e da anomia social. O músico também regravou a canção da Gang 90, *Noite e dia* e a cantora Elza Soares fez um dueto com o músico em *A voz da razão*, forjando um encontro de gerações e de estilos diferentes em uma mesma canção. Elza Soares foi uma das maiores cantoras de sua geração, sendo um dos maiores nomes femininos no Brasil desde a década de 1950. Com isso, Lobão apresenta Soares à uma nova geração ao mesmo tempo em que presta homenagem à ela, uma vez que segundo Lobão e Tognolli (2010), o músico era grande admirador de seu trabalho.

No mesmo mês, a partir do dia 18, de acordo com Gessinger (2010), os Engenheiros do Hawaii iniciam sua primeira turnê por São Paulo, meses antes de seu primeiro LP ser lançado. No mês seguinte, Léo Jaime lança seu LP *Vida Difícil*. O disco teve diversas participações dos músicos do período, como Herbert Vianna, Juba, Sérgio Serra, Roger Moreira, Liminha e João Barone. O disco continua na mesma linha do anterior, e abre com o maior sucesso do álbum, *Nada Mudou*, que fala sobre um amor rejeitado. Entretanto, há algumas considerações políticas, como frases sobre a pobreza com *Todo dia é sempre igual / Crianças pedem na janela do carro / Até nas noites de Natalou se eu quiser eu posso ver nas ruas / Senhores e escravos, nada é real*. A canção *Briga* narra uma briga de casal. *Contos de fada* fala sobre o mesmo tema, mas apresenta a insegurança da juventude com a frase *Tantas vezes foi melhor mentir / Do que dizer o que eu sentia*. *Prisioneiro do futuro* fala sobre uma pessoa perdida em ilusões. *Amor*, como o título indica, fala sobre o sentimento entre dois jovens e suas dificuldades.

Ao virar o lado do disco, temos *Sem futuro*, uma canção que revela a fragilidade e a impotência das pessoas em um mundo cada vez mais assolado pela sombra da exterminação total via bomba atômica, e também com a sociedade civil que vai sendo soterrada por decretos que a exploram e pioram sua condição social. *Alguém fabrica as bombas e os decretos / Depois consegue dormir / Eu mostro os dentes, mais um tolo enfezado / Revoltas pra colorir*. A próxima canção é *Mensagem de amor*, que os Paralamas do Sucesso já haviam gravado em *O passo do Lui*. O arranjo vocal é diferente, uma vez que a voz dos cantores são diferentes. Além disso, Jaime grava a canção em ritmo de balada, mais calmo, com forte presença de saxofones, e sem a bateria pulsante que havia na versão gravada anteriormente. O

blues *Vida difícil* mostra diversas mazelas da sociedade brasileira do período. Falta de dinheiro: *Sem grana pra ranger direito / Nem sempre tem outro jeito*; medo da bomba atômica: *Às vezes eu penso / Que o mundo vai mesmo acabar / E que estamos bem perto do fim*; crise financeira brasileira: *Às vezes eu sonho / Que a crise do mundo acabou / E se vive feliz no Brasil* e a infelicidade geral com a frase *Pra imaginar felicidade / Só mesmo fumando um charuto*. A canção *Um telefone é muito pouco* é um reggae que mostra algumas das mazelas da cidade de Brasília, ao narrar as dificuldades das regiões menos nobres da cidade e as condições de algumas cidade-satélite. A última canção é a regravação da marchinha de carnaval *Cobra Venenosa*. O disco, de acordo com Bryan (2004), vendeu cerca de 200 mil cópias.

Em 15 de abril de 1986 o Barão Vermelho lança seu primeiro disco sem Cazusa. Com Frejat nos vocais, o disco não vendeu quase nada. Neves, Goffi e Pinto (2007) informam que há alguns motivos para isso, entre eles a inexistência de divulgação por parte da gravadora, que não apoiou o disco do Barão Vermelho em prol do disco de Cazusa, não por acaso filho do presidente da gravadora. Outro problema foi que o disco chegou às lojas com problema na prensagem, com o vinil vindo de fábrica já riscado, estigmatizando a banda como prejudicada pelas grandes corporações, lembrando que música rock no Brasil era um negócio. E como tal, sujeito às vontades de grandes companhias para dar certo.

O disco abre com *Um dia na vida*, um rock calcado novamente nos Rolling Stones, fala sobre o cotidiano e a fugacidade das emoções humanas. *Desabrigado* é uma canção dor de cotovelo, com um homem chorando sua solidão. *Torre de Babel*, que chegou a ser veiculada no especial infantil da Rede Globo *A Era dos Halley*, fala sobre a dificuldade de comunicação tal qual a torre bíblica. Mas além disso há a urgência promovida pelo medo da hecatombe nuclear, que podemos perceber com as frases *O mundo tá acabando, não vai sobrar quase nada / A nossa hora tá chegando / E ainda fazem piada*. *Bagatelas* é um rock com bastante suingue que fala sobre um relacionamento amoroso que acabou. A canção *Não quero seu perdão* é uma reflexão sobre a ideia da razão sentimental e a dificuldade de amar. *Bumerangue Blues* é um blues sentimental, dor de cotovelo, dizendo que tudo o que a mulher do protagonista fez de mal a ele voltará para ela.

O lado B do disco começa com *Declare guerra*, uma canção de revolta pessimista, mostrando que as coisas nunca dão certo para o protagonista e que ele deveria declarar guerra a estas entidades. Entre elas, o governo *E pra te arrasar /*

*Quem te governa não presta e a igreja E pra piorar / Até o papa te esquece. Linda e burra*, cantada por Maurício Barros, fala sobre uma mulher linda que não se importa com o protagonista da canção. *Maioridade* fala da tentativa do jovem de crescer e aprender com seus erros. *Que o Deus venha* é um blues cujo mote é encontrar o sentimento do amor. O disco fecha com *Eu tô feliz*, uma canção contraditória, que fala, encarnando o sentimento de muitos jovens do período, *Eu tô feliz, mas eu não sou feliz / Quase sempre eu tô mal, mas esse é um momento especial*. Mesmo sem dizer o motivo da felicidade, percebe-se como ela é fugaz.

O disco não vendeu nem 15 mil cópias, um verdadeiro fracasso, que fez com que a banda saísse da Som Livre presidida por João Araújo e fossem para a Warner.

Em abril foi lançado aquele que é tido como um dos melhores álbuns do rock nacional até hoje: *Selvagem?* do Paralamas do Sucesso.

A banda de Herbert Vianna percebeu, na viagem que fizeram pelo Brasil para divulgar *O passo do Lui* que a sonoridade brasileira era muito rica e que poderia facilmente ser adaptada e mesclada ao som do grupo. Vianna (*apud* Bryan p. 338) afirma “Era um disco onde, pela primeira vez, uma banda começava a assumir sua nacionalidade. Trazia elementos da nossa cultura, porque, até então, todas copiavam ou eram influenciadas pelo rock inglês ou americano.” Os Paralamas do Sucesso então tentam se aproximar mais do tipo de música feito no Brasil, aproximando-se da MPB. O disco já inicia com a canção *Alagados*, com uma batida meio reggae meio caribenha, pontuada por forte percussão. A letra da música traça um paralelo entre diversas comunidades que vivem na pobreza, seja na favela do Rio de Janeiro, seja na favela da Jamaica. Há forte conotação política e social, e até mesmo de certo denunciismo, já que diz *A esperança não vem do mar / Nem das antenas de tevê / A arte é de viver da fé / Só não se sabe fé em quê*. É apontado aqui o descrédito no governo e em suas instituições. A canção *Teerã* fala tristemente da guerra no Irã. Frases como *Os corpos deitados não fingem mais / E as marcas de sangue no chão são lembranças difíceis de apagar* mostram a crueza e dor existente na guerra. Mas além do Irã, há um paralelo com a pobreza brasileira, ao mencionar crianças mendigando na porta de carros tal qual existia em nosso país nos anos 1980 e continua a existir. A próxima canção, um reggae com letra de Gilberto Gil, mostra a diferença da visão entre uma pessoa com dinheiro e comida, logo possível apreciador da poética, e outra pessoa, pobre e com fome, que só pensa em comida. A razão dos pensamentos na canção *A novidade* era uma sereia, que um poeta a queria para sonhar

e um esfomeado a queria para comer. Um dos maiores problemas sociais do Brasil é apontado com a estrofe *Ó mundo tão desigual / Tudo é tão desigual / De um lado esse carnaval / De outro a fome total*. A canção seguinte é um chiste. *Melô do Marinheiro* era uma anedota sobre um homem que tentou burlar a segurança de um navio e viajar de graça. Ao ser encontrado pelo comandante, foi obrigado a descascar batatas e limpar o chão. A canção, que tem como música incidental a canção infantil *Marinheiro Só*, fez muito sucesso entre as crianças da época, e foi um dos maiores *hits* nas rádios em 1986.

A primeira canção do lado B, *Selvagem* é uma música quase punk, com uma guitarra raivosa e cuja letra mostra as mazelas das cidades, das polícias, dos negros, do governo e do povo. Uma grande denúncia, onde mostram as funções de cada uma dessas entidades, sempre aos olhos daqueles que mandam, mas com um toque de ironia enorme, como na frase *O governo apresenta suas armas / Discurso reticente, novidade inconsistente / E a liberdade cai por terra / Aos pés de um filme de Godard*<sup>12</sup>. A próxima canção, *A dama e o vagabundo*, narra o cotidiano de um casal que está mudando-se para uma mesma casa. *There's a party* é uma canção cantada em inglês por Herbert Vianna, que basicamente explica que existe uma festa no mundo, mas os brasileiros não foram convidados, uma grande crítica ao capitalismo. Em *O homem*, temos mais um reggae, desta vez que se pretende filosófico, com frases que juntam pólos dicotômicos dos indivíduos e os colocam frente a frente, como *O homem traz em si a santidade e o pecado / Lutando no seu íntimo / Sem que nenhum dos dois prevaleça* ou ainda *Que às vezes o covarde é o que não mata / Que às vezes é o infiel que não trai / Às vezes benfeitor é quem maltrata*. A última canção do álbum é uma versão de *Você*, de Tim Maia. Esta gravação, como explica Motta (2007) acabou por ressuscitar a carreira de Maia. A letra é uma típica dor de cotovelo, na qual a mulher que o protagonista ama deseja ir embora e ele suplica para que isso não ocorra. A banda, conforme aponta Alexandre (2002), tornou-se grande admiradora do trabalho de Maia, ao mesmo tempo em que percebeu sonoridades semelhantes entre ambos, justificando a versão da música.

O disco vendeu 300 mil cópias apenas um mês e meio depois de ser lançado. Com o advento do Plano Cruzado, *Selvagem?* vendeu mais de um milhão de cópias, e, de acordo com Bryan, fez surgir novo parâmetro no rock brasileiro.

---

<sup>12</sup>O filme *Je Vous Salue, Marie*, do francês Jean-Luc Godard foi censurado por ser uma outra visão acerca da Virgem Maria.

Já Lulu Santos, que havia saído da Warner e ido para a RCA-Ariola, lança seu disco intitulado *Lulu*, e consegue vender 200 mil cópias, emplacando duas canções em novelas: *Condição*, na novela *Corpo Santo* da Rede Manchete e *Um pro outro*, na novela *Brega e Chique*, da Rede Globo. Além disso, as canções *Casa* e *Minha vida* fazem grande sucesso. Nesta época, como informa Bryan (2004), Lulu Santos torna-se um verdadeiro artista popular, tocando em todas as rádios possíveis, agradando tanto fãs de rock brasileiro quanto fãs de outros estilos de música, sendo chamado inclusive de brega por alguns segmentos da crítica. Mas mesmo sendo pop ou brega, a censura bloqueou quatro de suas canções, fazendo com que ele fosse o artista mais vetado daquele ano.

Em 24 de junho os Titãs lançam seu principal disco, *Cabeça Dinossauro*, com a produção de Liminha, no estúdio Nas Nuvens. Boicotados pelas rádios, que no período só executavam as canções do RPM, o disco tinha uma verve punk, nervosa e contestatória muito diferente dos demais álbuns do grupo, o que também não favorecia à radiodifusão. Porém, como comenta Alexandre (2002), quando o show inaugurou, em 23 de agosto, o LP já vendia mais do que a soma dos dois anteriores. O repertório era cantado em uníssono pela plateia, tal qual o Camisa de Vênus, outro grupo muito bem sucedido mas que também não tinha apoio das rádios.

Menos de seis meses depois do lançamento e o disco já vendia 100 mil cópias. Chegou a um total, de acordo ainda com Alexandre (2002), de 250 mil cópias em um ano. O disco abria com a canção que dá nome ao disco, uma batida nervosa com guitarras sincopadas cuja letra catártica dizia apenas *Cabeça Dinossauro / Pança de mamute / espírito de porco*. Em *AA UU*, uma canção mais leve, mais próxima a new wave, com uma letra também catártica, com poucos versos ritmados, que revelava o tédio perante o cotidiano: *Eu como, eu durmo, eu durmo, eu como / Está na hora de acordar / Está na hora de deitar / Está na hora de almoçar / Está na hora de jantar*. A próxima canção é um protesto agressivo contra a igreja, já que o protagonista diz que não gosta de nenhum aspecto da instituição. Do padre ao papa, de Jesus aos milagres, a personagem odeia tudo relativo à igreja. *Polícia* é mais uma canção de protesto, desta vez explicitando a corrupção da polícia brasileira, e colocando a própria natureza da instituição em dúvida com versos como *Dizem que ela existe pra ajudar, / Dizem que ela existe pra proteger, / Eu sei que ela pode te parar, / Eu sei que ela pode te prender! / Polícia! Para quem precisa?*. A canção *Estado Violência* joga a raiva da banda em cima do Estado, que cria leis apenas para o seu próprio



benefício, não se preocupando com o cidadão. *A face do destruidor* é a mais agressiva das músicas, sendo que ela tem apenas 38 segundos e praticamente não se entende nada do que é cantado, apenas conseguimos compreender a letra ao lê-la impressa. A canção *Porrada* revela o cinismo da sociedade com os versos *Nota dez para as meninas da torcida adversária / Parabéns aos acadêmicos da associação / Saudações para os formandos da cadeira de direito / A todas as senhoras muita consideração. / Porrada / Nos caras que não fazem nada*. A última música do lado A, *Tô cansado*, revela o tédio presente na sociedade. O protagonista simplesmente informa tudo aquilo que lhe incomoda, inclusive várias condições dicotômicas, como *Tô cansado de coisa vulgar / Tô cansado de coisa rara* ou *Tô cansado de moralismo / Tô cansado de bacanal* ou ainda *Tô cansado de me cansar / Tô cansado de descansar*.

*Bichos Escrotos* abre o lado B do disco com mais uma música punk, escatológica e que critica a sociedade com uma visão daquilo que está no lixo, à margem do sistema. *Família* é outra crítica, esta um pouco mais bem-humorada, em que diz que todas as famílias são iguais. A verve punk, nervosa, continua com a canção *Homem Primata*, que explica, na visão da banda, que o homem não evoluiu nada desde os tempos das cavernas: *Desde os primórdios / Até hoje em dia / O homem ainda faz / O que o macaco fazia*. Além disso, o capitalismo, mal da sociedade, também está presente desde os princípios. O pessimismo é explicitado com a estrofe *Eu aprendi / A vida é um jogo / Cada um por si / E Deus contra todos / Você vai morrer / E não vai pro céu / É bom aprender / A vida é cruel...* A canção seguinte, *Dívidas*, explica bem o momento brasileiro de hiperinflação, no qual muitos brasileiros endividaram-se: *Meu salário desvalorizou / Dívidas, juros, dividendos / Credores, credores, credores / Agora é assim / Senhores, senhores, senhores / Tenham pena de mim*. A última canção era *O que*, uma canção cuja letra era o início da tentativa de Arnaldo Antunes em se enveredar pela poesia de acordo com Ribeiro (2009).

Com este disco, os Titãs conseguiram enfim definir sua imagem e seu público. E era um grande público. Tanto que chamaram a atenção e menos de um ano depois haviam assinado contrato com Manoel Poladian, o maior empresário do *show business* brasileiro.

Em junho, a Legião Urbana lança seu segundo LP, batizado apenas de *Dois*. Como o Rock in Rio atrapalhou a divulgação do primeiro álbum, quando as últimas canções de trabalho do primeiro disco estavam ainda tocando na rádio o segundo

disco também tinha suas músicas de trabalho. Ou seja, a Legião Urbana rivalizava consigo mesma nas rádios do país.

A ideia original do disco, de acordo com Marcelo (2011), era lançar um álbum duplo, intitulado *Mitologia e Intuição*. Esta ideia, porém, foi considerada inviável pela gravadora, que insistiu que a banda colocasse no vinil apenas as melhores canções que poderiam compor. Ribeiro (2009) explica que *Dois* tem declarada influência das bandas pós-punk inglesas do início dos anos 1980, como The Smiths e bandas lançadas pela Factory Records, como Joy Division e New Order.

O lado A começava com som de uma pessoa sintonizando uma rádio. Nesta rádio tocava *Será*, canção do primeiro disco. Para Dapieve (1995), isso sinalizava que a banda continuava um trabalho, e que dois era uma natural continuação do primeiro trabalho. Realmente, a primeira canção, *Daniel na cova dos leões* tem instrumental muito parecido com as músicas do primeiro disco. Renato Russo mostra-se novamente grande poeta, representando e explicitando os problemas de sua geração com agudeza e veracidade. Os versos *A insegurança não me ataca quando erro / E o teu momento passa a ser meu instante* imediatamente remetem à insegurança do protagonista. A confusão e a dificuldade de encontrar um caminho em meio a esta nova configuração política e social é apontado com os versos *E o teu medo de ter medo de ter medo / Não faz da minha força confusão / Teu corpo é meu espelho e em ti navego / Eu sei que a tua correnteza não tem direção*. A canção *Quase sem querer* já inicia com problemas enfrentados pelos brasileiros *Tenho andado distraído / Impaciente e indeciso / E ainda estou confuso*. Confusão, indecisão e por consequência a distração eram problemas comuns em pessoas que recém haviam saído do regime militar, e as regras – ou a ausência delas – ainda não estavam bem claras. A falta de segurança também é novamente colocada em primeiro plano, com as frases *Quando o que eu mais queria / Era provar pra todo o mundo / Que eu não precisava / Provar nada pra ninguém*. Já a canção *Acrilic on canvas* é uma canção com tema de amor perdido. Ainda que a música não se assemelhe à MPB, a letra, principalmente o final dela, lembra muito os trabalhos de artistas conhecidos como dor de cotovelo, como Dolores Duran, Ângela Maria ou Maysa. Esta proximidade pode ser percebida com os versos *É só você que me provoca essa saudade vazia / Tentando pintar essas flores com o nome / De "amor-perfeito" / E "não-te-esqueças-de-mim"*. A canção *Eduardo e Mônica*, porém, é o oposto da dor de cotovelo. Uma canção romântica na qual a história de amor de dois jovens é escrita quase que em

prosa, com a letra ilustrando paisagens, citando autores clássicos e idiossincrasias dos jovens do período. A história mostrava que Eduardo pertencia a uma classe de pessoas, os mais jovens, despreparados e reclusos e Mônica, aventureira, mais velha e experiente. Aos poucos, o amor dos dois vai crescendo e transformando a letra em uma fábula otimista. O interessante é que, de acordo com Dapieve (1995), a canção não tem refrão e mesmo assim era cantada por praticamente todo jovem do Brasil, mesmo tendo 70 versos. *Central do Brasil* era uma curta canção instrumental. *Tempo Perdido* é a última canção do lado A, e fala diretamente aos jovens quando instala a dicotomia entre o tempo que passou e o tempo que lhes resta. Enquanto houver tempo sobrando pode-se fazer muita coisa, mas cada dia este tempo diminui, como dizem as estrofes *Todos os dias quando acordo / Não tenho mais o tempo que passou / Mas tenho muito tempo: / Temos todo o tempo do mundo*. Russo não usa mais o singular, fala *temos* todo o tempo do mundo, colocando-se como mais um jovem à espera de um futuro melhor, ou na construção de um. O medo e a insegurança são novamente realçados com a irônica frase *Não tenho medo do escuro / Mas deixe as luzes acesas*.

Ao virar o lado do vinil, a mais punk das músicas do álbum: *Metrópole* narra um acidente e a reação das pessoas com o sofrimento de uma pessoa. Percebe-se na letra uma ironia em relação aos valores invertidos da sociedade, que pensa ser uma “novidade” o sangue de uma pessoa na calçada, ao mesmo tempo em que o real valor e motivo de emoção é passar na televisão o acidente, como percebemos com *"É tão emocionante um acidente de verdade" / Estão todos satisfeitos / Com o sucesso do desastre / Vai passar na televisão*. Mostra-se também a força da mídia e seu poder de persuasão, uma vez que a letra explica que, ao aparecer na televisão, o acidente torna-se importante. Logo em seguida a canção começa a atacar as políticas públicas de saúde e a burocracia que imperam no Brasil dos anos 1980. As frases *Sem carteirinha não tem atendimento / Carteira de trabalho assinada, sim senhor. / Olha o tumulto: façam fila por favor. / Todos com a documentação. / Quem não tem senha não tem lugar marcado. / Eu sinto muito mas já passa do horário. / Entendo seu problema mas não posso resolver: / É contra o regulamento, está bem aqui, pode ver. / Ordens são ordens* deixam isso bem claro. A canção *Plantas embaixo do aquário* faz um paralelo entre uma briga de casal e a guerra fria, com versos como *Se afaste do abismo / Faça do bom-senso a nova ordem / Não deixe a guerra começar*. A próxima música é um blues, tocado apenas com voz e violão de aço, tal qual as canções do delta do Mississipi nos EUA. E como as canções dos negros exilados, esta aqui

também apresenta o cotidiano, mostrando o que acontece em uma cidade urbanizada como Brasília. Os barulhos da cidade acabam por virar música, como os versos *Os PM's armados e as tropas de choque vomitam música urbana / E nas escolas as crianças aprendem a repetir a música urbana. / Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a música urbana. / O vento forte seco e sujo em cantos de concreto / Parece música urbana* explicam. A desilusão com a vida adulta e a dificuldade em acreditar que os sonhos não deram certo são colocados na canção Andrea Doria, em versos como *Não queria te ver assim / Quero a tua força como era antes / O que tens é só teu / E de nada vale fugir / E não sentir mais nada*. O próprio nome da canção parece fazer referência ao transatlântico SS Andrea Doria, que naufragou em 1951 deixando mais de 40 mortos. A juventude, assim como o navio, vê seus sonhos naufragarem. Em *Fábrica*, o eu lírico não é um trabalhador fabril. Ali percebemos a preocupação da banda com as condições de trabalho e remuneração enfrentada por pessoas que necessitam trabalhar como peões de fábrica. A última canção do álbum é *Índios*. Nela são expostos vários dos anseios e preocupações de Russo. Para ele o mundo está doente, e as pessoas também, com um futuro pouco promissor. Relações amorosas, guerra, amizade. Todas estas questões e ainda as questões históricas de abuso e colonialismo estão presentes na música, permeadas por uma descrença, um pessimismo que perpassa cada verso da canção, e que podemos destacar algumas frases como *E o futuro não é mais como era antigamente; fala demais por não ter nada a dizer; Mas nos deram espelhos / E vimos um mundo doente*. O auge do pessimismo da canção parece ser a estrofe *Quem me dera, ao menos uma vez, / Acreditar por um instante em tudo que existe / E acreditar que o mundo é perfeito / E que todas as pessoas são felizes*.

O disco vendeu cerca de 900 mil cópias, de acordo com Dapieve (1995), sendo que pelo menos cinco canções foram as mais executadas das rádios durante algum período, e Renato Russo virou o porta-voz de um público jovem, que pensava em valores e ética no amor, na política e na vida. Interessante também perceber o lado mercantil de Renato Russo, que sabia exatamente como vender seu disco. Alexandre (2002 p. 257) mostra isso ao transcrever uma carta que Russo enviou aos executivos da gravadora EMI-Odeon dando instruções sobre a ordem das canções para uma melhor execução e venda do disco:

“Eduardo e Mônica”- hit single fortíssimo e imediato. Faixa de abertura ideal para o lado 2, não fossem as dificuldades apresentadas pelo resto do material em termos de ordem de apresentação. Não parece convencer

muito na única posição encontrada até agora, faixa 4, lado 1, seguida por “Tempo perdido” – até agora imbatível como a última faixa do primeiro lado e densa demais para o airplay extensivo. Muitos acreditam, no entanto, que é a faixa mais forte do disco e, conseqüentemente, hit single instantâneo. Mas não é faixa para ser trabalhada de início. A concepção incluía originalmente uma sequência final acústica que seria um improviso (violão, vento, fogueira, ondas, efeitos) comentando o tema e as ideias apresentadas pela própria canção e preparando o terreno para a segunda parte do trabalho, no lado 2 [...]; “central do Brasil” – esta faixa serviria de ponte temática e instrumental para eventuais problemas de incompatibilidade entre as diferenças individuais das outras canções, uma interação entre o elétrico e o acústico (quanto à textura instrumental) e o oblíquo em contraste ao acessível (letras e temática), sendo útil também como complementação quanto ao timing (determinando o equilíbrio de duração entre os lados 1 e 2). O impasse tem solução, no entanto. Basta que as faixas acústicas, por permitirem sulcos mais aproximados, possibilitem a duração de tempo maior em cada lado, sem haver prejuízo para a qualidade de reprodução sonora final.

Russo não pensava seu disco apenas como um aglomerado de canções. Para ele, era necessária uma experiência do ouvinte. E isto com certeza se reverteu em números para o álbum e dividendos para banda e gravadora.

Em setembro de 1986 o Ira! lança seu principal disco, *Vivendo e não aprendendo*. O disco, que de acordo com Dapieve (1995) vendeu 165 mil cópias, inicia com a canção *Envelheço na cidade*, uma música rápida, com dueto de vocais entre Nasi e Scandurra, direcionada ao jovens, mostrando que a juventude acaba, e que o tempo passa, ano a ano: *Mas a vida é jogo rápido para mim ou pra você, / Mas um ano que se passa eu não sei o que fazer. / Juventude se abraça / Se une pra esquecer / Um feliz aniversário para mim ou para você*. A segunda canção, *Casa de papel*, também fala do envelhecimento, principalmente em frases como *Será que o prazer de tocar sua guitarra / E a gratidão de chutar uma bola / Vão lhe render juro ou não? / Foram bons os tempos das descobertas da juventude / Mas hoje você gosta de pernas bem mais grossas*. Ainda sobre o amadurecimento, grande tema do disco, temos a canção *Dias de luta*, em que o protagonista relembra um antigo diálogo com um homem mais velho e começa a refletir sobre amadurecer e as escolhas que fez ou terá de fazer em frases como *Só depois de muito tempo fui entender aquele homem / Eu queria ouvir muito, mas ele me disse pouco / (...) / Só depois de muito tempo comecei a entender / Como será o meu futuro, como será o seu? / Se meu filho nem nasceu, eu ainda sou o filho, / Se hoje canto essa canção, o que cantarei depois?*. A canção seguinte, *Tanto quanto eu*, fala sobre a ira irracional de um jovem que gostaria de se vingar de algo que lhe afetou a honra. *Vitrine viva* é uma canção que o protagonista relembra o encontro com uma mulher.

Virando o lado, temos a música mais famosa não apenas do disco mas também da banda. Graças à Rede Globo, que colocou a canção *Flores em você* na abertura da sua novela *O Outro*. Grande sucesso no meio dos folhetins do período, a canção tocou exaustivamente em todas as rádios do país. Com acabamento e arranjos primorosos, a música contava com quarteto de cordas e mostrou-se muito diferente das demais canções da banda. A letra novamente versa sobre o passar do tempo, principalmente em frases como *De todo o meu passado / Boas e más recordações / Quero viver meu presente / E lembrar tudo depois*. Interessante destacar também que a canção tem menos de 2 minutos de duração, ideal para ser executada praticamente na íntegra na abertura da novela. A segunda canção do lado B é *Quinze anos*, novamente questionando a maturidade em frases como *Quando me sinto assim / Volto a ter quinze anos / Começando tudo de novo / Vou me apanhar sorrindo (...) / Vivendo e não aprendendo / Eis o homem, este sou eu / Que se diz seguro / Que se diz maduro*. A canção seguinte é *Nas ruas*, praticamente uma continuação da canção *Ninguém entende um mod*. Nela o protagonista diz que nas ruas ele se sente bem porque é mais bem vestido do que os demais transeuntes. As duas últimas canções são regravações ao vivo das canções *Gritos na multidão* e *Pobre paulista*, que já haviam sido lançadas no compacto comercializado em 1984.

Em 17 de setembro de 1986 o Kid Abelha, já sem Leoni e sem “os Abóbora Selvagens” no nome, gravam seu primeiro registro ao vivo. Vinte dias depois, dia 6 de outubro, o primeiro grande nome da MPB grava uma canção da nascente geração roqueira: João Gilberto, depois de mais de vinte anos sem gravar uma canção grava a música *Me chama*, de Lobão. O músico gravou a canção em ritmo de Bossa Nova, fazendo com que a distância cultural entre a MPB e o rock diminuísse drasticamente.

No mês de novembro os Engenheiros do Hawaii lançam seu primeiro álbum, *Longe demais das capitais*, que apenas na primeira semana vendeu 50 mil cópias. Ao longo do tempo, este número, de acordo com Bryan (2004), triplicou. O lançamento do disco proporcionou à banda excursões por São Paulo e Rio de Janeiro, entretanto, Dapieve (1995) afirma que 70% das vendas do álbum eram feitas em seu estado natal.

O disco começa com a canção *Toda forma de poder*. Um rock rápido, sem o suíngue da new wave, cuja letra é uma crítica ácida aos governantes e à própria anomia da sociedade vigente. As frases *Fidel e Pinochet tiram sarro de você que não faz nada / E eu começo a achar normal que algum boçal / atire bombas na embaixada* explicitam estas críticas. Outra frase que deixa claro a posição crítica da

letra é *O fascismo é fascinante, deixa a gente ignorante e fascinada / E é tão fácil ir adiante e esquecer que a coisa toda tá errada*. A segunda canção fala do sentimento de insegurança que parecia latente. O nome da canção é *Segurança*, e seu refrão é *você precisa de alguém que te dê segurança / Senão você dança, senão você dança*. A anomia e a desesperança, além da ironia à rede Globo, também estão presentes da canção *Eu ligo pra você*, que diz *Eu vivia esperando a vida aparecer no Jornal Nacional / Com o olhar preso no vídeo, eu esperava o suicídio de algum boçal*. De resto, a letra traça um paralelo entre a televisão e a mulher que o protagonista procura encontrar. *Nossas vidas* é um reggae que mostra a desesperança. As frases *A gente faz de tudo / Mas nada faz sentido / Nem a existência de uma guerra / Nem a violência do inimigo / Não posso entender o que fizeram com nossas vidas / Não posso entender por que viramos suicidas* revelam esta dificuldade em compreender o mundo adulto, além de ser crítica ao sistema ou mesmo à humanidade. Ao mesmo tempo nos mostra a falta de desafios, a falta de motivação. Em *Fé nenhuma* a banda deixa claro que não acredita em nada, nem na sociedade, nem na Igreja, nem nos meios de comunicação de massa e nem no Estado. Além disso, colocam-se numa postura arrogante, de detentores do saber, com as frases *Eu sei que você acredita / Nas notícias do jornal / Mas tudo isso me irrita / Me enoja e me faz mal*. A música de *Beijos pra torcida* é muito alegre, num contraste irônico com a letra que – desesperançosa – diz *Quando eu abro o jornal / Eu vejo a cara dela: / A terceira guerra mundial / Jogam bombas em Nova Iorque / Jogam bombas em Moscou / Como se jogassem beijos pra torcida / Depois de marcar um gol*.

O lado B inicia-se com *Todo mundo é uma ilha*, uma canção na qual o protagonista tenta se desvencilhar de uma mulher em um bar. *Longe demais das capitais* revela o sentimento de parcela da juventude brasileira que não estava em São Paulo, Rio de Janeiro ou Brasília. Os músicos deixam claro que Porto Alegre não era perto das cidades supracitadas, nem no ponto de vista geográfico nem cultural. A frase *Nossa cidade é muito grande e tão pequena / Tão distante do horizonte, do país* revela a distância geográfica, ao passo que *Nossa cidade é tão pequena e tão ingênua / Estamos longe demais das capitais* revela a distância cultural. *Sweet Begônia* é uma canção que versa sobre a incapacidade de um casal ficar junto. A canção *Nada a ver* também é uma canção de amor. *Crônica* narra o cotidiano, mas com várias críticas à sociedade e aos indivíduos, como *Você que tem idéias tão modernas / É o mesmo homem que vivia nas cavernas* e também crítica ao sistema capitalista, com *Todo*

*mundo já tomou a Coca-Cola / A Coca-Cola já tomou conta da china / Todo cara luta por uma menina / E a Palestina luta pra sobreviver.* A última canção é a regravação de *Sopa de letrinhas*, que já havia sido lançada na coletânea Rock Grande do Sul.

Também em novembro o Camisa de Vênus lança o disco *Correndo o risco*. O álbum, pela Warner, tem a produção de Pena Schmidt e é muito mais bem gravado que os anteriores. O disco já inicia com a faixa que mais faria sucesso no álbum. *Simca Chambord* conta a história de uma família cujo pai comprou o melhor carro que existia no início da década de 1960, o Simca Chambord. Traçando paralelo com a história do Brasil, a letra diz *O presidente João Goulart, um / dia falou na TV / Que a gente ia ter muita grana / Para fazer o que bem entender / Eu vi um futuro melhor, no painel do meu Simca Chambord.* E depois, *Mas eis que de repente, foi dado um alerta / Ninguém saía de casa e as ruas / ficaram desertas* mostrando o início do golpe militar no Brasil. A banda então utiliza-se de um bom material para justificar a crítica aos militares, mostrando como a vida de indivíduos comuns foram afetadas pelas decisões golpistas do período. A segunda canção, *Mão católica*, é uma crítica à Igreja, que incute nos fiéis a ideia da culpa, e com isso sobrevive. *Morte ao anoitecer* é uma canção sobre suicídio, na qual um casal passa seus últimos momentos juntos. *Deus me dê grana* é uma sátira ácida à falta de dinheiro e à fé do brasileiro. Na canção o protagonista pede a Deus que lhe dê dinheiro para as despesas. A última canção do lado A é uma regravação da canção de Raul Seixas *Ouro de tolo*.

No lado B, temos *Só o fim*, uma canção sobre a falta de segurança. A estrofe *Se o chão abriu sob os seus pés / E a segurança, ela sumiu da faixa / Se as peças estão todas soltas / E nada mais encaixa / Oh, crianças isso é só o fim* mostra como a banda encarava esta característica tão comum nos brasileiros da década de 1980. A sensação de vazio e de ser um pária é bem explorada pela banda, tanto que esta foi a segunda canção mais executada do disco. *O que é que eu tenho que fazer* tem uma letra que narra a tentativa de um homem em levar uma mulher para a cama dele. Nas perguntas que ele faz à mulher, ficam latentes algumas críticas da banda, como nos versos *Serei Ronald Reagan ou outro herói ianque / Posso cuspir na sua cara, como faria um punk / Serei como os políticos que prometem a vida inteira / Ou crítico musical pra poder lhe falar besteira.* Outra crítica à sociedade e à Igreja está em *Tudo ou nada* com as frases *Máscaras de sorrisos sempre escondem / O nada estampado em nosso rosto / Tudo vai levado pela ventania / Ave nada, cheio de nada, nada é*



*convosco*. A última canção do álbum é a mais complexa e estranha às demais composições da banda. Isso porque é uma música orquestrada, sem os instrumentos comuns ao rock'n'roll visto não apenas neste disco mas em todas as composições da banda até então. A letra traz uma história de marinheiros que estão buscando chegar à terra prometida e para tanto têm que enfrentar outros povos. Além destas características, a própria duração da música é diferente. Contando com 7'21" era uma canção totalmente atípica, já que as demais têm em torno de 3'50".

O álbum, mesmo com pouca execução em rádios - apenas *Simca Chambord* e *Só o fim* - foi muito bem em vendas, chegando, como informa Dapieve (1995) a atingir a marca de 200 mil cópias.

Em dezembro de 1986, na cidade de Brasília, Legião Urbana foi fazer um show que resultou em tumulto e, de acordo com Bryan (2004), na morte de uma garota e em 200 pessoas feridas, além da promessa da banda de não se apresentar mais em lugares tão grandes. Promessa que não foi cumprida.

E também em dezembro Capital Inicial lança seu primeiro disco, homônimo. A banda estava com a gravadora CBS, mas não gostaram dos esquemas de distribuição, e foram para Polygram. Boa parte do repertório deste primeiro disco era composto pelas canções do Aborto Elétrico, como a primeira música, *Música urbana*, um rock pós-punk com entradas de teclados e saxofone, que relata a vida na cidade grande. A canção acabou entrando na trilha sonora de uma das novelas de maior audiência do período, *Roda de Fogo*, da Rede Globo. A segunda música, *No cinema*, é uma canção adolescente, que mostra um rapaz tentando conquistar uma moça enquanto assiste um filme. *Psicopata* é uma música com toda a raiva juvenil que um adolescente pode ter. Tanto os problemas quanto as soluções parecem ser ingênuas, e com isso acabam fazendo uma crítica ainda mais interessante, ao modo de vida dos brasileiros como *Quero soltar bombas no Congresso / Fumo Hollywood para o meu sucesso / Sempre assisto à rede Globo / Com uma arma na mão / Se aparece o Francisco Cuoco/ Adeus televisão*. Nesta letra percebemos ironia à três formas de manipulação: a política, com a citação ao Congresso Nacional, à publicidade com a citação aos cigarros Hollywood e à Mídia, com a citação à Rede Globo e suas novelas. A próxima canção, *Tudo mal*, mostra o final de um relacionamento amoroso. *Sob controle* fala sobre a sensação de indefesa, e esta insegurança fica patente nas frases *Só preciso de você quando eu me sinto indefeso / Eu sei bem que existe um limite / Mas você insiste, você persiste / Você acha que tem tudo / Sob controle*. A

última canção do lado A foi censurada, o que acabou, segundo Alexandre (2002) a promover ainda mais o disco. *Veraneio Vascaína* é uma grande crítica à polícia, sendo o título uma menção ao veículo utilizado pela força policial de Brasília. Na letra, os policiais são tidos como assassinos, tarados e pessoas doentes, que usam uniformes para fazer a lei. Na canção há frases fortes como *Com números do lado, dentro dois ou três tarados / Assassinos armados, uniformizados* ou também a estrofe *Porque pobre quando nasce com instinto assassino / Sabe o que vai ser quando crescer desde menino / Ladrão pra roubar, marginal pra matar / Papai eu quero ser policial quando eu crescer.*

No lado B temos de início o reggae misturado com rock *Gritos*. A desesperança novamente transparece nas frases *Parece que não há alternativa / Nessa vida de beco sem saída*. A segunda música, *Leve Desespero*, fala também sobre a anomia da sociedade, mas o interessante parece ser o papel de alienação oferecido pela televisão, uma vez que o protagonista diz *Eu só queria me divertir / As paredes me impedem / Já estou vendo TV como companhia*. A televisão aqui aparece como uma forma de analgesia do mundo exterior, um calmante e ao mesmo tempo um alento para pessoas que perderam a esperança no mundo exterior. A próxima canção, *Linhas Cruzadas*, é sobre o final de um relacionamento amoroso. *Cavaleiros* mostra a visão da banda sobre certas questões do país, principalmente a questão racial e sua ligação com a pobreza, como a letra mostra em *É um engano acreditar / Que a abolição acabaria com a segregação / Se você se impressiona com Soweto / Experimente conhecer também os guetos daqui*. Os músicos parecem se preocupar em deixar claro que apenas acabar com a escravidão não tirou os negros de uma situação ruim. Ao mesmo tempo em que tenta fazer com que as pessoas olhem para dentro do próprio país, que percebam a segregação ocorrendo dentro do Brasil, e não apenas critiquem a atitude apartheid existente em Soweto, bairro de Johannesburgo na África do Sul. A última e também densa canção, *Fátima*, utiliza-se do intertexto ao traçar um paralelo entre a Igreja Católica e a política nacional e internacional. Fátima, como afirma Anaz (2006) é uma referência à cidade portuguesa onde a Igreja assume que a mãe de Jesus apareceu para três garotos e lhes contou três grandes problemas mundiais e suas consequências. O último dos três mistérios de Fátima é aqui colocado como a bomba atômica e a aniquilação mundial, como percebe-se nas frases *Mas acontece que tudo tem começo / Se começa um dia acaba, eu tenho pena de vocês / E as ameaças de ataque nuclear / Bombas de nêutrons não foi Deus quem fez / Alguém,*

*alguém um dia vai se vingar / Vocês são vermes, pensam que são reis / Não quero ser como vocês / Eu não preciso mais* que revelam críticas não apenas à guerra, mas principalmente à belicosidade e à indústria armamentista como um todo.

O disco, de acordo com Bryan (2004), vendeu em apenas três semanas 30 mil cópias. Alexandre (2002) diz que ao longo do tempo este número chegou em 240 mil.

Em fevereiro de 1987, como informam Lobão e Tognolli (2010), o músico acaba preso no aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro, com 0,8 decigramas de cocaína e um galho de maconha. O músico novamente paga fiança e é liberado para esperar a sentença em liberdade. Lobão então vende sua casa e se muda para um hotel em Ipanema e a polícia interpreta este ato como “procedimento de fuga”, destacando um agente para prendê-lo. Ao chegar no hotel, o agente encontra mais 30 gramas de haxixe e dois de maconha. Foi encarcerado de imediato. Alexandre (2002) explica então que o Juiz Paulo Cesar Dias Panza o condenou a um ano de reclusão, além do pagamento de cinquenta dias de trabalho. Como Lobão não era mais réu primário, não poderia mais responder em liberdade e foi imediatamente levado à cela 4 da Polinter.

O cantor ficou vinte dias encarcerado na cela 11, até conseguir um *habeas-corpus*. Saiu da prisão quase que diretamente para o desfile de samba, onde tocou bateria na Mangueira, estreitando seus laços com a MPB. Além disso, terminou as gravações de *Vida bandida*, que chegaria aos consumidores em junho. O álbum já inicia com uma saudação aos colegas de cela: *ai galera da onze!!* A canção é um rock pesado, cuja letra fala de um bandido, e sua interpretação da vida. Os versos *A cara do cara caído, traiu / Traiu seu melhor, seu melhor amigo / Bateu , corrente , soco inglês e canivete / E o jornal não para de mandar / Elogios na primeira página / Sangue, porrada na madrugada* revelam a violência do submundo, ao mesmo tempo em que ela é glamourizada, já que o jornal manda elogios, ao mostrar os crimes do bandido. *Da natureza dos lobos* é uma balada cuja letra traça um paralelo entre o animal lobo e o apelido do artista, evidenciando a busca por um relacionamento amoroso e mostrando a solidão nos versos *É só um lobo vadio / É só um lobo sem par e sem amor / É só um lobo sozinho*. A próxima canção, *Nem bem nem mau*, é um rock que fala sobre um relacionamento amoroso. *Soldier Lips* é uma música com letra em inglês em que um soldado tenta conquistar uma mulher. *Girassóis da noite* tem um instrumental muito mais próximo da MPB do que do rock, com grande utilização de saxofones e uma batida com mais suingue. Além disso, a letra gira em torno da boemia, tal qual inúmeras canções da Música Popular Brasileira.

O lado B inicia-se com *Esse mundo que eu vivo*. Um rock muito crítico, apontando diversos problemas da sociedade, como o crime, a propaganda e o capitalismo: *Vendem crimes / Vendem inveja / Vendem tudo / Até ilusões*. Um dos maiores sucessos do álbum é a música seguinte, *Vida louca, vida* que fala diretamente aos jovens criticando-os nos versos *Quando ninguém olha quando você passa / Você logo acha "Eu tô carente" / "Eu sou manchete popular" / Tô cansado de tanta babaquice, tanta caretice / Desta eterna falta do que falar*. O autor explora a carência explícita, em contraste com a arrogância também explícita para chegar à conclusão que não há consistência na juventude. Que os jovens parecem não ter nada a dizer. *Tudo veludo* é um blues que mostra um diálogo entre dois amantes. *Rádio Blá* é uma das canções que mais exploram as características juvenis do período: Na estrofe *Ela adora me fazer de otário / Para entre amigas ter o que falar / É a onda da paixão paranóica / Praticando sexo como jogo de azar...* Lobão explicita o egoísmo da parceira, ao mesmo tempo em que faz referência explícita à AIDS em um período no qual o sexo era livre e os preservativos não eram difundidos enquanto política pública. O hedonismo e a insegurança são vividos ao mesmo tempo pelos jovens, e percebidos nas frases *Uma noite ela me disse: quero me apaixonar / Como quem pede desculpas a si mesmo / A paixão não tem nada haver com a vontade / Quando bate é o alarme de um louco desejo...* A próxima canção, também grande sucesso radiofônico, *Chorando no campo*, é uma balada violão e voz sobre o amor. Lobão descobre então o caminho da polêmica, e com suas prisões e processos consegue alavancar as vendas de seu disco, que de acordo com Alexandre (2002) vendeu 300 mil cópias.

Em março Cazuza lança seu segundo disco solo, *Só se for a dois* pela gravadora Polygram. Isso porque a Som Livre dissolvera seu *cast* para dedicar-se unicamente às trilhas de novelas da Rede Globo, que vendiam no mínimo 500 mil cópias por novela. O disco, como lembra Alexandre (2002), é muito mais calcado no blues e na MPB do que no rock. O disco começa com a canção que dá nome ao disco, dizendo que todas as coisas do mundo são melhores à dois. Há, entretanto, uma crítica à Igreja Católica, nas frases *Aos filhos de Ghandi / Morrendo de fome / Aos filhos de Cristo / Cada vez mais ricos*. A segunda canção, *Ritual*, é um blues com letra assemelhada à MPB que fala sobre o amor. *O nosso amor a gente inventa* foi o grande sucesso radiofônico do álbum, mostrando o egocentrismo de Cazuza e que pode ter encontrado eco com frases como *O teu amor é uma mentira / Que a minha vaidade*

quer. O tédio também é pontuado pelas frases *Te ver não é mais tão bacana / Quanto a semana passada / Você nem arrumou a cama / Parece que fugiu de casa*. A canção *Culpa de estimação*, um rock básico, dá claras noções da homossexualidade do artista, até então não declarada publicamente, ao mesmo tempo em que rompe com a normatividade heterossexual das canções com os versos *Por onde eu ando / Levo ao meu lado / A minha namorada / Cheirosa e bem tratada / Não sei se o nome dela / É Eva ou Adão*. A próxima música, *Solidão que nada* é uma canção MPB que fala do reencontro de dois amantes. *Completamente blue* é uma canção de amor que tem elementos hedonistas como os apontados nos versos *Você chega e sai e some / E eu te amo assim tão só / Tão somente o teu segredo / E mais uns cem, mais uns cem*.

A canção *Vai à luta* aponta diversos elementos de insegurança juvenil e arrogância dos mais velhos, com um protagonista que fala *O pessoal gosta de escrachar / De ver a gente por baixo / Pra depois aconselhar / Dizer o que é certo e errado*. A música *Quarta-feira* é mais um blues que fala sobre depressão. *Heavy love* é um rock que fala sobre um relacionamento amoroso ao mesmo tempo em que *Lobo mau da Ucrânia* Cazuza fala sobre o acidente em Chernobyl, ocorrido em 26 de abril de 1986. Na canção, a letra diz *O medo do futuro que não te abandona / Pra você o perigo mora em terras distantes* recordando um dos maiores anseios do período, o medo das consequências nucleares em um mundo cada vez mais tomado pela tecnologia e pela ciência. Em *Balada da Esplanada* temos um blues voz e violão que fala de um caso de amor em Brasília.

Com a Polygram, o disco vendeu 60 mil cópias antecipadas. Entretanto, em abril de 1987, durante os ensaios para os shows de promoção do álbum, Cazuza descobre ter o vírus da AIDS, doença que até então era fatal e associada pela imprensa aos homossexuais masculinos. O artista resolve assumir publicamente a doença, uma vez que estava emagrecendo violentamente e perdendo cabelos.

Em 25 de março de 1987 o disco *Sexo!!* do Ultraje à rigor chegou às lojas. Seis dias antes, porém, a banda fez um show na marquise do shopping Top Center, na Avenida Paulista, no horário do almoço, causando grande engarrafamento. Ascensão (2011) diz que a ideia era imitar os Beatles em sua última aparição<sup>13</sup>. O show relâmpago foi cuidadosamente planejado, aproveitando o dia 19 de março que o prefeito Jânio Quadros não estava na cidade. O horário do almoço também

<sup>13</sup>A última aparição dos Beatles foi no topo do prédio da sua gravadora, em 30 de janeiro de 1969, causando transtorno no trânsito da capital inglesa.

propositalmente coincidiu com a saída das pessoas de seus escritórios e dos alunos do colégio Objetivo. Além das músicas antigas e várias novas, a banda gravou três vezes *Eu gosto de mulher*, que foi gravada para um videoclipe no Fantástico.

O disco era uma grande sátira, a começar com a capa, mostrando um casal de meia idade em um berçário. A primeira música do disco é *Eu gosto de mulher*, que fala muito humoradamente da relação entre homens e mulheres, sendo o protagonista da canção um homem que assumidamente gosta apenas de mulher, em uma leve mas simpática crítica aos homossexuais masculinos. A próxima canção *Dênis o que você quer ser quando crescer* mostra uma mãe interrogando seu filho sobre seu futuro. Os medos dos pais em relação aos seus filhos aparecem: emprego, família, amizades. Ao final da canção, Dênis, que não tinha futuro, vira o orgulho dos pais. *Terceiro* é uma das canções mais políticas que o Ultraje a Rigor já escreveu. A letra diz para não se preocupar, já que não há possibilidade de ganhar. A anomia da sociedade nunca foi tão explícita. A desilusão, a desesperança, e a insegurança ficam claras quando a personagem central conforma-se em ficar apenas em terceiro lugar. *A festa* é uma canção sobre um adolescente, que se esforça muito para conseguir uma moça em uma festa. Consegue-a e não sabe mais o que fazer quando a festa acabar, em uma clara demonstração da insegurança adolescente. *Prisioneiro* é uma música cantada pelo baixista da banda, Maurício. Nela é feita uma crítica feroz à corrupção e aos políticos, que aos olhos da banda roubam a nação e nunca são pegos, como mostra a estrofe *Com tanta gente roubando ninguém vai me pegar / Sigo tranquilo no meio ninguém vai me dedar / Vivo bem com o tráfico e com a corrupção / Se o negócio sujar é só tomar um avião*.

No lado B temos a canção que dá título ao álbum. Apesar do nome, a canção não fala exatamente de sexo, e sim de política, censura e educação. A letra já inicia com um ataque à censura, com *Hoje vai passar um filme na TV que eu já vi no cinema / Êpa!? Mutilaram o filme, cortaram uma cena / E só porque aparecia uma coisa que todo mundo conhece*. A educação é criticada com *Bom, vá lá, vai ver que é pelas crianças / Mas quem essa besta pensa que é pra decidir? / Depois aprende por aí que nem eu aprendi / Tão distorcido que é uma sorte eu não ser pervertido*. Por último, o protagonista vai descansar, e com o descanso mais uma séria crítica contra a política brasileira e estrangeira, presente diariamente nos noticiários com *vou ver o jornal / Quem sabe me deixam ver a situação geral / E é eleição, é inflação, corrupção e como tem ladrão / e assassino e terrorista e a guerra espacial! Socorro!* A segunda

canção, *Pelado*, faz também séria denúncia contra o governo brasileiro. A canção explicitamente diz *Indecente é você ter que ficar despido de cultura / Dai não tem jeito quando a coisa fica dura / Sem roupa, sem saúde, sem casa, tudo é tão imoral / A barriga pelada é que é a vergonha nacional*. A próxima música, *Ponto de ônibus*, narra o tempo que um homem passa esperando um ônibus, a demora dele e o desconforto dentro dele, mostrando o cotidiano urbano em uma grande metrópole e gerando identificação com as pessoas que se utilizam deste tipo de transporte. *Maximillian Sheldon* conta a história de um detetive que persegue o protagonista da canção. A última canção *Will Robinson e seus robots* é uma música instrumental que faz alusão às personagens do seriado televisivo norte-americano *Perdidos no Espaço*.

De acordo com Alexandre (2002), o disco vendeu quase 400 mil cópias, e, mais importante, mostrou que a banda que havia estourado poderia gravar mais um disco com a mesma potência e a mesma capacidade de criar sucessos.

O mesmo não pode ser dito do Kid Abelha, que grava seu primeiro disco sem as composições de Leoni. O disco é mal recebido pela crítica e pelo público. Vendeu menos de 100 mil cópias, mesmo tendo sido o primeiro disco do rock nacional a ser lançado simultaneamente em vinil e no novo formato *Compact Disc*, ou CD. Em maio de 1987 o Barão Vermelho lança pela Warner o disco *Rock'n'geral*, gravado no Nas Nuvens com a produção de Liminha. Mas nem isso ajudou o álbum, que não emplacou nenhum sucesso e não chegou a vender nem 15 mil cópias. Outro artista que amarga péssimas vendas é Ritchie, que lança seu álbum *Loucura e Mágica*, pela Polygram, mas mesmo com o sucesso da canção *Transas* que havia sido lançado em compacto no final do ano anterior e vendido 100 mil cópias graças à exposição na novela *Roda de Fogo* não consegue vender nem 25 mil cópias.

A Plebe Rude, por sua vez, lança pela primeira vez um disco completo. *Nunca fomos tão brasileiros* foi lançado em julho de 1987, apresentando uma banda com mais recursos de estúdio, mas capturando ainda sua essência de banda ao vivo, como pode ser observado pelas microfônias existentes e na timbragem dos instrumentos. Isso porque, como informa Ribeiro (2009), a Plebe Rude era vista como uma grande banda ao vivo, mas que deixava a desejar no registro em estúdio. O disco abre com *Bravo mundo novo*, cujo título é tradução literal do livro *Brave new world* de Aldous Huxley. A música, com bateria muito marcada, faz crítica à Nova República, que parece ser um fio de esperança, mas talvez não seja, como os versos *Bravo mundo novo está nascendo / pelo visto vai te surpreender um dia / Herdamos do passado*

*velhos erros e idéias / que só servem de exemplo para os demais / que já há muito tempo explicam.* A segunda canção, *Nova era tecno* é uma crítica aos computadores, e a ideia de que estes tirariam o trabalho das pessoas. A letra diz *Na primeira revolução industrial / a máquina substituiu o trabalho braçal / Na segunda revolução industrial / a máquina substituiu o trabalho mental / Se você quiser trabalhar / você vai ter esperar na sua casa.* A canção 48 diz que o final de semana, com apenas 48 horas, é muito pouco, lembrando a dicotomia lazer/trabalho. *Não tema* fala diretamente aos jovens: *Não tenha medo de se divertir / Não tenha medo de falar e sorrir / Não tenha medo de pular e dançar / Não tenha medo de se apaixonar* mostra a percepção da banda em torno da insegurança presente no período. A canção *Censura* foi proibida pela Censura Federal, como informa Dapieve (1995). Sua letra era forte, acusatória e sem metáforas: *Unidade repressora oficial / A censura, a censura / única entidade que ninguém censura.* Esta é a canção mais forte em relação à entidade que regulava o que poderia ser ouvido e o que deveria ser vetado. A banda deixa clara sua posição. E a música, até por ter sofrido censura, virou uma das mais pedidas pelos fãs da banda nos shows pelo Brasil. A última canção do lado A é *Nada*, uma crítica às letras cifradas da MPB, que tentavam dizer algo em código, ao mesmo tempo em que pode ser entendida como uma crítica à geração sem ideologia que ouve a canção. A letra de *Nada* diz *Por trás desta letra não há sentido algum / entre estas linhas não há mensagem algum / Entendeu o que quero dizer? (Não) / Entendeu o que quero fazer? (Sim) / Se entendeu não entendeu nada / porque eu não estou dizendo nada.*

O lado B inicia-se com a forte batida da canção *Nunca fomos tão brasileiros*. Nela a banda critica a invasão cultural e apela ao senso de nacionalismo. Mesmo com a enorme contradição de estarem falando isso ao ritmo do rock'n'roll, um gênero tipicamente norte-americano ou inglês. A letra diz *Nasci aqui, mas não só eu / você está neste barco também / Não temos identidade própria / copiamos tudo em nossa volta / Nunca fomos tão brasileiros.* A canção seguinte, *A ida*, tem uma música muito mais melodiosa, mas uma letra deveras ácida, com críticas ao Estado, à Igreja, à Justiça e à Sociedade. Algumas das frases são *Quem tem a razão? / um burocrata ou um padre com o evangelho em mãos* ou ainda *Justiça é tão bela / se funcionasse só uma vez / a lei não ressuscita / burocratiza o que eu já sei.* A canção *Consumo* também é uma crítica sem nenhuma metáfora. A letra diz: *Comprei de tudo / a prestação / o SPC / é o meu caixão / Cale a boca e consuma / você não tem o direito de duvidar.* Um retrato do país endividado da era Sarney, como já vimos. *Códigos* é



crítica à justiça e aos magistrados, que pouco se importam com os cidadãos, que riem daqueles que precisam se submeter às leis. Os versos *Eu decido o seu futuro / eu e os meus fuzis / minhas normas determinam / seus direitos civis / Estou rindo de você* revelam este escárnio. *Mentiras por enquanto* também é crítica ao sistema. A última canção é uma versão mais lenta, mais próxima da MPB, da canção *Proteção* que já havia sido gravada no álbum anterior. Este disco, também produzido por Herbert Vianna, chegou a vender 250 mil cópias.

E Herbert Vianna junto com sua banda estavam em Montreux, Suíça, onde gravaram, dia 5 de julho, as canções ao vivo para o vindouro álbum intitulado apenas *D*. O Capital Inicial lança, no feriado de 7 de setembro o disco intitulado *Independência*. O disco não chegou a ser um fracasso, uma vez que de acordo com Dapieve (1995) vendeu cerca de 100 mil cópias. Entretanto, como o anterior havia vendido mais do que o dobro, a sensação era de que o disco não era bom. Dinho Ouro Preto (*apud* Carvalho, 2011) diz que possivelmente o motivo foi a inclusão do tecladista Bozo Barretti, que levou à banda a um som mais pop, mais calcado nos teclados. A agressividade existente no primeiro disco praticamente desaparece neste, à exceção da canção *Independência*, um rock mais agressivo. A letra, porém, parece dizer muito sobre o jovem do período, quando diz *Toda essa intensidade / Buscamos identidade / Mas não sabemos explicar*. A segunda canção é uma crítica fácil e até mesmo ingênua sobre as autoridades, com frases como *Eu vou denunciar autoridades incompetentes*. A busca da identidade e do espaço individual também é posto na letra da canção *Porquê nós não ficamos juntos*, com a estrofe *Não estou invadindo o seu espaço / Apenas reconquistando tudo aquilo que eu perdi / Tudo aquilo que me foi roubado / Mas parece que vou levar muito tempo*. A outra canção digna de nota é *Descendo o Rio Nilo*, regravação do primeiro registro da banda em vinil. Com a baixa repercussão do disco, a banda decide se mudar para São Paulo para ficar mais perto do centro dos acontecimentos culturais do país.

Um mês depois, em outubro de 1987, Cazuza é internado em Boston, com manifestações de doenças por conta da AIDS que já se manifestava mais agressivamente.

Também em outubro de 1987, o Camisa de Vênus lança *Duplo Sentido*. O disco era um álbum duplo, algo muito raro para o rock no Brasil. O disco tinha nos lados A e C músicas punk, comuns ao Camisa de Vênus. No lado B, músicas mais acústicas, e no lado D, apenas versões de canções de outros artistas. O disco vendeu

40 mil cópias. Como era duplo, contabilizou-se 80 mil. Mas mesmo assim muito abaixo dos discos anteriores.

A primeira canção, *Lobo Expiatório*, faz uma crítica à forma como os políticos trabalham e enganam o povo, com frases como *É preciso dar exemplo, é preciso encontrar / Um lobo expiatório uma eminência parda*. A canção seguinte, *O país do futuro*, já analisada neste trabalho, é uma crítica sem pudores aos planos econômicos perpetrados no país, principalmente por José Sarney e seus ministros: *A gente aumenta o seu salário, dispara o gatilho / Aí, pra que você não reclame, e também pra que não esqueça / Dispararam o tal do gatilho, em cima da sua cabeça / Nós vamos outra vez, pro fundo do buraco / Você não tem vergonha, e eu já não tenho saco*. Em *Ana Beatriz Jackson*, uma versão punk de um relacionamento amoroso que não deu certo. *Vôo 985* faz uma relação entre um voo que o protagonista não quer que acabe e a vida dele, cheia de angústias, dúvidas e medos. A canção seguinte, *Após Calipso* é uma canção, como o trocadilho de seu nome sugere, apocalíptica. A letra versa sobre o que pode dar errado em nossa sociedade, como *Essa é pra quando a verdade despencar da janela / Essa é pra quando o cadeado não trancar mais a cela / Essa é pra quando as estradas estiverem interditadas / Essa é pra quando os contra cheques não servirem pra nada / Essa é pra quando acabar todo o combustível / Essa é pra quando respirar já não for mais possível / Essa é pra quando as máscaras caírem dos rostos / Essa é pra quando a sentinela abandonar o posto* mostrando um país corrupto em que o salário pago aos trabalhadores é exíguo comparado à quantidade de dinheiro necessário para viver com dignidade. Outra crítica severa ao governo Sarney e sua política de arrocho salarial e corrupção ministerial.

O lado B do disco inicia com *Me dê uma chance*, um blues calcado no saxofone, cuja letra dor de cotovelo fala da mulher que abandonou o protagonista da canção. A seguinte, *Deusa da minha cama*, também temos um blues, e a letra mostra um homem e seus pensamentos em relação à mulher amada, inclusive alguns pensamentos típicos da década, como *Eu que sempre vivi encerrado em mim / Nunca imaginei que mudasse assim / E nada se perdeu*. A última canção do lado B, *Chamam isso rock and roll* é um blues lamentoso, em que são colocadas as partes ruins que uma banda de rock tem que passar, como falta de sono, atrasos, voos, as mesmas perguntas nas entrevistas etc.

O lado C já inicia com a parceira entre Marcelo Nova e Raul Seixas. A canção *Muita estrela, pouca constelação* é uma bem humorada crítica aos estilos musicais, e

aos negócios do *show business*, em que a música talvez não seja o mais importante. O escárnio da letra pode ser conferido em *E o tal do ego vai ficar lá nas alturas / Usar brinquinho pra romper as estruturas / E tem um punk se queixando sem parar / E um new wave querendo desmunhecar / E o tal do heavy arrotando distorção / E uma dark em profunda depressão / Eu sei até que parece sério, mas é tudo armação / O problema é muita estrela pra pouca constelação*. A canção *O último tango* é, como o nome indica, um tango. Na letra, um homem tentando convencer uma prostituta a fazer sexo novamente com ele. A maior crítica está nas frases *Contei meu caso escandaloso com a mulher de um deputado / Que só gostava de rolinha, de peru e de veado (ele era chegado num bigode)*. A próxima canção é uma releitura da canção *Pronto pro suicídio*. O refrão de *O suicídio parte II* é o mesmo da música anterior. A diferença está nas estrofes, que da ao protagonista ainda mais motivos para se matar. A última canção do lado C é *Chuva Inflamável*, uma música instrumental. No lado D temos *Enigma*, de Adelino Moreira, *Farinha do desprezo*, de Capinan e Jards Macalé, *A canção do Martelo*, versão de Hammer Song da Alex Harvey Band, *Aluga-se*, de Raul Seixas e *Canalha*, de Walter Franco.

Em 12 de dezembro de 1987 o Camisa de Vênus acabou. Segundo Marcelo Nova (*apud* Alexandre, 2002), a banda não estava mais unida, e o dinheiro, o excesso e as drogas haviam consumido a banda.

Em 8 de novembro, os Engenheiros do Hawaii lançam seu segundo disco, *A revolta dos Dândis*, cujo nome, segundo Gessinger (2010) é uma homenagem a um capítulo do livro *O homem revoltado* de Albert Camus. O álbum inicia com a canção que dá nome ao disco, cuja letra fala de várias dicotomias. O refrão, extraído de *O estrangeiro*, livro de Albert Camus, entretanto dizia o que parecia ser o pensamento de muitos jovens: *Eu me sinto um estrangeiro / Passageiro de algum trem / Que não passa por aqui / Que não passa de ilusão* a sensação de não pertencerem àquele lugar, de párias, um sentimento quase comum entre jovens e adolescentes deste período com tantas transformações sociais, em que olham seus pais e não conseguem obter neles uma referência para aquela nova sociedade. A segunda música é *Terra de Gigantes*, novamente, uma referência à adolescência. O protagonista fala, nostalgicamente, com sua própria mãe, e coloca-se confuso frente ao novo universo que se apresenta para ele, além da crítica aos novos costumes. *Infinita Highway*, a canção que mais fez sucesso no álbum mostra a anomia, o descaso juvenil consigo mesmo, como os versos *Mas não precisamos saber pra onde vamos / Nós só precisamos ir / Não queremos ter*

*o que não temos / Nós só queremos viver / Sem motivos, nem objetivos / Nós estamos vivos e é tudo* explicitam. A próxima canção, *Refrão de Bolero* é muito mais próxima da MPB do que do rock, na qual o protagonista está num bar lamentando-se por uma mulher chamada Ana. A canção *Filmes de guerra, canções de amor* já inicia com os versos *os dias parecem séculos / quando a gente anda em círculos / seguindo ideais ridículos / de querer, lutar & poder* que colocam a posição da banda em relação às antigas disputas de poder, e os antigos ideais. Interessante que a ponte entre as estrofes e o refrão é um instrumental de samba, com bateria que imita a de uma escola de samba, aumentando a conexão entre a MPB e o rock, mas ao mesmo tempo deixando claro que são pontos diferentes de uma mesma canção, facetas diferentes de uma mesma formação musical.

O lado B inicia-se com a segunda parte de *A revolta dos Dândis*. Nela há uma crítica ao poder estabelecido com *Esquerda & direita, direitos & deveres, / Os 3 patetas, os 3 poderes / Ascensão & queda, são dois lados da mesma moeda* que compara Legislativo, Judiciário e Executivo a Larry, Moe e Curly, personagens do seriado cômico *Os Três Patetas*. Em *Além dos outdoors* a banda mostra que as coisas mudam muito pouco, e os jovens também mudam pouco, ainda que pensem que revolucionam o mundo. Ao mesmo tempo, percebem uma crise ao excesso de informações veiculados pela televisão. Uma das estrofes que aponta nesta direção é *no dia-a-dia da nossa aldeia / há infelizes enfartados de informação / as coisas mudam de nome / mas continuam sendo o que sempre serão*. A canção *Vozes* fala basicamente sobre a solidão, com versos como *Se você sofresse / Tanto quanto eu sofro com a solidão / Se você soubesse / O quanto eu preciso da solidão* ao mesmo tempo em que o protagonista diz que esta solidão faz parte do seu ser e é necessária. Todo ser humano tem um lado solitário, e ele parece ser necessário para o crescimento e amadurecimento. *Quem tem pressa não se interessa* é, de acordo com Gessinger (2010) uma homenagem ao livro *As veias abertas da América Latina*, do escritor uruguaio Eduardo Galeano. No meio da canção, novamente percebemos uma bateria digna de escola de samba, aproximando a banda gaúcha da MPB. A canção *Desde aquele dia* fala de um relacionamento amoroso. *Guardas da Fronteira* revela o medo da bomba atômica, do extermínio nuclear, além de mostrar uma crítica à mídia televisiva com as frases *Antes de atirar o vaso na tv / Eu ouvi o que ela dizia / "Quando não houver mais amanhã / Será um belo dia"*.

Novamente o disco vendeu mais em Porto Alegre do que em qualquer outro lugar do Brasil. Bryan (2004) diz que o álbum chegou à marca de 120 mil cópias, e que o registro no vinil não conseguia captar a energia da banda ao vivo.

Em 23 de novembro os Titãs lançam o sucessor de *Cabeça Dinossauro*, *Jesus não tem dentes no país dos bangueiros*. O disco não tinha lados A e B, mas sim lados J e T. O lado J era dominado por canções punk, semelhantes ao disco anterior, ao passo que o lado T era algo mais dançante, mais eletrônico e experimental.

O lado J inicia com *Jesus não tem dentes no país dos bangueiros*, um instrumental mais cru cuja letra fala apenas o nome da canção e nada mais. A próxima canção é *Mentiras*, cujos versos *Eu não posso viver comigo / Eu não posso fugir de mim / Eu não quero que gritem comigo / Eu não quero que riem de mim / Eu não quero que falem / Eu não quero que digam / Mentiras!* revelam a insegurança latente do jovem, que não se adapta às regras da sociedade. Em seguida temos *Desordem*, uma canção denunciadora, criticando o Estado brasileiro e revelando vários problemas de ordem social que não são resolvidos pelos governos, como já vimos. A canção seguinte, *Lugar nenhum* mostra um homem que não tem pátria e não se sente à vontade em nenhum lugar. *Armas pra Lutar* mostra um indignado protagonista que não tem no que acreditar e não tem armas para lutar contra isso. A última canção do lado, já analisada neste trabalho, é *Nome aos bois*, um instrumental cadenciado com o vocalista Nando Reis apenas falando nomes de pessoas que fizeram mal à sociedade, como Hitler, Delfim Netto, Reverendo Mum ou Reagan.

O lado T abre com *Todo mundo quer amor*. Uma canção escatológica, com uma batida eletrônica. Em seguida, *Comida*. A canção virou um dos maiores sucessos dos Titãs, sendo que ela tornou-se slogan em diversas manifestações estudantis do período, tendo seu ápice no movimento denominado *cara-pintada*, no qual milhares de jovens brasileiros saíram às ruas para pedir a saída do presidente Fernando Collor de Mello em 1992. Dapieve (1995) classifica-a como neocanção de protesto, desta vez sem a ditadura militar como “inimiga”. As frases *A gente não quer só comer / A gente quer comer, quer fazer amor / A gente não quer só comer / A gente quer prazer pra aliviar a dor / A gente não quer só dinheiro / A gente quer dinheiro e felicidade / A gente não quer só dinheiro / A gente quer inteiro e não pela metade* explicam boa parte dos anseios da população brasileira do período. *O inimigo* mostra a posição da banda em relação aos problemas da humanidade: *O inimigo é você, / O inimigo sou eu / Às vezes você tem razão, / Às vezes não*. A confusão juvenil também é explicitada na

canção *Corações e mentes*, em que a banda diz que há uma separação entre o lado racional e o lado sentimental em todos os jovens e esta divisão gera anseios e questionamentos, como o que a banda faz na frase *Às vezes acho que te amo, / Às vezes acho que é só sexo*. O hedonismo e a insegurança gerada por tal comportamento é exposto na canção *Diversão*, na qual os versos dizem *A vida até parece uma festa / Em certas horas isso é o que nos resta / Não se esquece o preço que ela cobra / Em certas horas isso é o que nos sobra / Ficar frágil feito uma criança / Só por medo ou por insegurança* mostrando que talvez este comportamento errático tenha consequências nefastas para os jovens que abusam desta liberdade até então censurada. *Infelizmente* é a última música do disco, e mostra os últimos momentos de reflexão de um homem em seu leito de morte.

O álbum vendeu mais de 250 mil cópias, levando a banda a lotar estádios com um show que era ainda mais aplaudido que o álbum. Em outra esfera, a cantora Marisa Monte, da MPB, grava a música *Comida* e faz grande sucesso nas rádios e com a crítica musical, estreitando ainda mais os laços entre o rock nacional e a Música Popular Brasileira.

No último mês de 1987, com uma inflação de 365,99% ao ano, o Legião Urbana lançou uma coletânea de canções antigas. Isto porque a gravadora queria mais um disco depois de *Dois*, mas, conforme o texto de Marcelo (2011) a banda não conseguia ter espaço e criatividade para compor novas canções. Assim, Renato Russo teve a ideia de gravar músicas esquecidas de suas antigas bandas Aborto Elétrico e Trovador Solitário que nunca haviam sido registradas em vinil. Além de duas canções inéditas que a banda já havia composto para o disco novo.

O encarte do álbum, escrito por Renato Russo, já explicava a concepção do disco, e até desculpava sua ingenuidade e nostalgia:

ESTE É UM REGISTRO DA MAIOR PARTE DAS CANÇÕES DO LEGIÃO URBANA NUNCA ANTES LANÇADAS EM DISCO, MAS JÁ CONHECIDAS ATRAVÉS DE APRESENTAÇÕES AO VIVO E GRAVAÇÕES PIRATA. São nove canções, em versão de estúdio, que hoje soariam deslocadas, por tudo que já passamos juntos, de dois anos para cá. Não há mais inocência e vai-se longe o tempo onde "Que País É Este" era um perigoso grito de rebeldia (1978): hoje resta a lembrança nostálgica de um tempo que dificilmente vai voltar. Era um tempo onde Freud e Jung ainda eram discutidos seriamente em mesas de bar onde a rota das drogas passava pela Amazônia e somente de lá para os grandes centros. Não se falava abertamente como hoje de tantas coisas, coisas que toda criança sabe hoje em dia, nem pelos jornais. Drummond estava vivo, John Lennon e Sid Vicious também. Nosso país iria crescer e mudar para melhor e todos acreditaram. Até aí morreu o Neves (trocadilho imperdoável, mas necessário) e cantar que "temos todo o tempo do

mundo" porque "somos tão jovens" lembra um tempo distante, um tempo perdido mesmo. Muito mais ainda o inconformismo juvenil, por pura diversão, das canções do grupo Aborto Elétrico, origem de parte do repertório inicial da Legião Urbana, isto já quase cinco anos depois. As letras destas nove canções refletem uma ingenuidade adolescente mas só por terem sido escritas há quase nove anos atrás. A temática continua atual, às vezes até demais. "Nas favelas, no Senado, sujeira pra todo lado" é de certa forma adolescente e ingênuo mas, depois de uma letra como "Índios", que trata do mesmo assunto, poderia até ser a mesma música, para onde ir? Há uma diferença de sete anos entre as duas e o que mudou? Parece até que queremos "vender todas as almas dos nossos índios num leilão" ainda, do jeito que as coisas vão.

O disco então iniciava com a canção de mesmo nome, um rock agressivo, sincopado, cuja letra tem tom denunciante, que já inicia com *Nas favelas, no Senado / Sujeira pra todo lado / Ninguém respeita a Constituição / Mas todos acreditam no futuro da nação* frases que deixam claro a raiva contra o sistema típica dos punks. Quando composta, a canção falava do governo militar. Mas quando foi ouvida pela maioria da população do Brasil, virou hino da derrocada do governo Sarney, resignificando a letra da canção, que aos ouvidos de 1987, falava da dificuldade de se obter um país digno de se viver com o governo de José Sarney. A segunda música é *Conexão Amazônica*, que denunciava a rota da cocaína, a droga mais consumida no Brasil nos anos 1980: *Os tambores da selva já começaram a rufar / A cocaína não vai chegar / Conexão amazônica está interrompida*. Outra música com instrumental punk é *Tédio (com um T bem grande pra você)*. Essa canção fala diretamente ao jovem brasileiro (*Moramos na cidade, também o presidente*), mas reflete o tédio que existe em toda a geração jovem dos anos 1980. A falta do que fazer é refletida nas frases *Se eu não faço nada, não fico satisfeito / Eu durmo o dia inteiro e aí não é direito / Porque quando escurece, só estou a fim de aprontar / Tédio com um T bem grande pra você* reflete o espírito de boa parte da juventude brasileira. *Depois do começo* é uma canção ébria, um reggae que junta várias frases de um protagonista longe de estar sóbrio. *Química* é a versão mais pesada, com instrumental mais punk, da canção já gravada pelos Paralamas do Sucesso.

O lado B abre com *Eu sei*, canção mais calma, e cuja letra é mais reflexiva, ao colocar o questionamento *Um dia pretendo tentar descobrir / Porque é mais forte quem sabe mentir / Não quero lembrar que eu minto também*. Em seguida, o maior sucesso do disco: *Faroeste Caboclo*. A canção era o oposto do *hit* radiofônico. Não tinha refrão, passava dos 9 minutos de duração e tinha ao todo 159 versos que os fãs cantavam sem se perder. A música contava uma história, com começo, meio e fim, tal

qual os repentes nordestinos e com alguma semelhança às canções narrativas de Bob Dylan ou Chico Buarque que vez por outra também contavam histórias em suas canções. É interessante lembrar, como faz Marcelo (2011), que Dylan foi uma das maiores influências de Russo, principalmente no período de Trovador Solitário. Na história da canção, João de Santo Cristo é um homem simples que vira traficante e cada vez um bandido pior, até conhecer sua amada e desistir do crime. Quando desistiu, foi morto pelo bandido rival. No meio da narrativa, algumas referências e críticas, como *Não entendia como a vida funcionava / Discriminação por causa de sua classe ou sua cor* ou *Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar / E ouvia às sete horas o noticiário / Que sempre dizia que o seu Ministro ia ajudar*. A canção *Angra dos Reis* foi composta especificamente para o disco, e lembra muito mais as canções do disco vindouro do que dos discos passados e até mesmo das demais canções do álbum onde está inserida. A letra é uma crítica à usina nuclear de Angra dos Reis, que era considerada insegura e inútil pela maioria do povo brasileiro. A última canção, também composta para o álbum, é *Mais do mesmo*. A crítica aqui é contra a classe média que usa drogas e não percebe a ligação com o crime, ao mesmo tempo a anomia da sociedade em relação ao crime e ao descaso das autoridades. O álbum chegou à 770 mil cópias, segundo Bryan (2004).

Em 28 de dezembro a emissora SBT exibiu o vídeo V, da banda Paralamas do Sucesso, contando com entrevistas e os bastidores da banda e suas composições. O Vídeo foi feito pela produtora Antevê, com roteiro e direção de Sandra Kogut, que pouco mais tarde ficou conhecida pelos seus trabalhos de vídeo-arte e Roberto Berliner, que já havia trabalhado com vídeo na TV Globo. O interessante é que o vídeo foi exibido no mesmo dia e horário que o especial Roberto Carlos, na Rede Globo, colocando duas gerações brigando pelo programa a ser assistido na televisão.

O ano de 1988 inicia com o Paralamas do Sucesso abrindo o show de Tina Turner no estádio do River Plate em Buenos Aires, Argentina, no dia 3 de janeiro. Três dias depois, estavam abrindo o segundo dia do primeiro Hollywood Rock, ao lado de UB40 e Simple Minds. O festival era realizado nas duas principais cidades do Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, com quatro noites em cada cidade. A primeira noite, 6 de janeiro, tocaram Ira!, Titãs e Pretenders. A segunda noite, Paralamas do Sucesso, UB40 e Simple Minds. A terceira noite teve Ultraje a Rigor, Simply Red e Duran Duran. A última noite teve Lulu Santos, Marina e os astros principais, Supertramp. De todas as apresentações, nacionais e estrangeiras, a melhor, segundo



Motta (2001) é a dos Titãs, que saem do palco consagrados como melhor grupo brasileiro ao vivo.

Em março Lulu Santos lança seu disco *Toda forma de amor*, que continha a canção *A cura*, a música mais executada nas rádios do Brasil em 1988. O disco, de acordo com Dapieve (1995) vendeu 240 mil cópias. Em abril Cazuza lança *Ideologia*, um disco que retratava sua geração, que estava chegando aos 30 anos de idade e constatava que o mundo mudara muito pouco. Ao mesmo tempo, o artista usava sua própria condição – de doente terminal – e suas próprias questões pessoais para pensar sua geração e também para pensar as formas como o Brasil estava andando naquele momento. A constatação que a juventude não mudou o mundo é expressada na canção título, que diz *Que aquele garoto que ia mudar o mundo / Agora assiste a tudo em cima do muro / Meus heróis morreram de overdose / Meus inimigos estão no poder / Ideologia / Eu quero uma pra viver*. Além disso, sua doença é explicitamente citada com as frases *O meu prazer / Agora é risco de vida*. A segunda canção é sobre o final da vida. *Boas novas* diz: *Senhoras e senhores / Trago boas novas / Eu vi a cara da morte / E ela estava viva*. A próxima canção é *O assassinato da flor*, uma canção sobre as flores e a solidão. *A orelha de Eurídice* utiliza a ninfa grega para fazer uma alusão à solidão e ao desgosto que o músico sente de si mesmo. *Guerra civil* é uma música com percussão muito semelhante à do samba. A última canção do lado A é *Brasil*, uma canção de protesto muito próxima à MPB, que denuncia a corrupção e a forma passiva e antiética do brasileiro comum. O refrão diz *Brasil, / Mostra tua cara / Quero ver quem paga / Pra gente ficar assim / Brasil, / Qual é o teu negócio? / O nome do teu sócio? / Confia em mim*. A canção ficou ainda mais famosa quando Gal Costa, uma das grandes artistas da MPB, gravou a música para a abertura da novela *Vale Tudo*, da Rede Globo, que tratava justamente da corrupção.

O lado B do disco inicia com *Um trem para as estrelas*, música tema do filme homônimo de Carlos Diegues. A canção é MPB, letra e música são calcadas nesta forma de expressão, não havendo nenhum traço de rock na gravação. *Vida Fácil* é uma canção com suingue, que mostra o lado bom da vida de uma estrela popular. *Blues da Piedade* é, como o nome indica, um blues. Mas a letra é muito próxima da MPB, principalmente aquela que cantava a pobreza: *Agora eu vou cantar pros miseráveis / Que vagam pelo mundo, derrotados / Dessas sementes mal plantadas / Que já nascem com caras de abortadas*. A próxima canção, *Obrigado (por ter se mandado)* é uma típica canção dor de cotovelo, na qual o protagonista agradece à

pessoa que o deixou, mas sempre deixando claro o quanto sofreu pela pessoa. *Minha flor, meu bebê* é uma balada cujo instrumental lembra bastante Música Popular Brasileira, e a letra é de um amor inocente. A última canção acabou tornando-se um lema por causa da eminente morte do cantor. *Faz parte do meu show* é uma canção MPB cuja alusão ao sexo é mais imediata e menos metaforizada, como percebemos em *Te pego na escola e encho a tua bola com todo o meu amor / Te levo pra festa e testo o teu sexo com ar de professor*.

A sensação da morte premente fez com que as pessoas comprassem o disco mais imediatamente, resultando numa vendagem de 500 mil cópias em um ano. Isso mesmo em um momento em que o poder aquisitivo da população já havia baixado por conta do Plano Bresser. Um ano que Cazuza definhava com uma curiosa doença nova aos olhos da população brasileira. O interesse na doença era tanto que Ribeiro (2011 p.107) conta que na divulgação do disco Cazuza deu uma entrevista ao Jornal do Brasil em 24 de abril dizendo “Eu já andava grilado comigo, me achando repetitivo, preso nos mesmos temas. [...] Não foi a doença que detonou a crise, talvez tenha sido a crise que detonou a doença.”

O Ira!, por sua vez, estava divulgando seu novo trabalho, *Psicoacústica*, que seria lançado no mês seguinte. Dapieve (1995) diz que o álbum tomou uma direção muito distante do disco anterior, e provavelmente por conta disso foi fracasso de vendas, alcançando menos de 50 mil cópias. A primeira canção do álbum, *Rubro Zorro*, é anunciada, já em sua primeira frase – imitando narrador cinematográfico – como um “faroeste do terceiro mundo”. A música lembra muito as trilhas sonoras de *westerns* norte-americanos ou italianos, tal qual os filmes de Sérgio Leoni ou John Ford. A letra gira em torno da história do Bandido da Luz Vermelha, caso policial famoso que acabou por virar filme dirigido por Rogério Sganzerla. A segunda canção, *Manhãs de domingo* fala de uma manhã depois de uma noite de sábado. Em *Poder, sorriso e fama* há uma suntuosa crítica ao mundo corporativo musical e ao culto à fama. A canção diz *Estou aprendendo muito / Confiando nas pessoas / Um tiro pelas costas... / Poder, sorriso, fama / Ando fugindo pelas ruas / Mas alguém me vê na televisão / Depois que deixei a minha rua / Um tiro pelas costas / Poder, sorriso, fama / Poder, sorriso, fama*. A canção seguinte é mais um libelo contra as guerras, tal qual as canções *Núcleo base* e *Ninguém precisa da guerra*. Nesta canção, temos as frases *Toma-se um homem / Feito de nada como nós / Em tamanho natural (...)* /

*Embebe-se-lhe a carne / De um jeito irracional / Como a fome, como o ódio / Depois, perto do fim / Levanta-se o pendão / E toca-se o clarim / Serve-se morto.*

Virando o lado do disco, temos *Pegue essa arma*, canção anti-imperialismo norte-americano. Vemos isso com estrofes como *Tanta farsa, tanto roubo / E o Boy toma coca-cola / Tiro Ianque para cima / Me acertou na testa*. Em seguida, a banda faz um desabafo com *Farto de rock'n'roll* quando diz *Eu fico tentando me satisfazer / Com outros sons, outras batidas, outras pulsações / O planeta é grande e eu vou descobrir / (...) / Eu fico buscando nos quatro cantos do mundo... / Música! / Algo que esteja na minh' alma / Que me faça enxergar além / Outros sons, outras batidas, outras pulsações / Já estou farto do Rock'n'Roll*. A música também é interessante, pois em sua maior parte tem ritmo rock'n'roll, contrariando a letra. Mas em sua metade há dois compassos em que temos scratches de discos tal qual músicas rap e também uma batucada típica da música brasileira. A canção seguinte é a mais distante do rock. *Advogado do diabo* tem uma batida parecida com rap norte-americano produzido naquele período, e em nada lembra o estilo que consagrou a banda. A última canção do álbum é uma balada violão e voz, intitulada *Mesmo distante* e fala sobre saudade e memória.

Na metade do ano a banda Garotos Podres lança seu disco *Piores do que antes*. As letras das canções são todas de protesto, ainda que este não tenha refino, preferindo ser denunciante e de fácil assimilação, com poucas metáforas e incursões a outros estilos ou referências. A primeira canção, *Eu não gosto do governo* já diz tudo em seu título, e seus versos *Eu não gosto do governo / Não confio no presidente / Eu não acredito na "Ordem e Progresso"* mostram a indignação de parcela da população em relação ao superior governante do Brasil. A segunda canção, *Anistia?*, coloca a posição da banda em relação aos militares, dizendo *Não queremos anistia / Aos torturadores / Não queremos que os assassinos / Fiquem impunes*. A terceira canção é *Yankees go home*, na qual a banda pede a expulsão dos norte-americanos de nosso país, em um momento em que mais e mais empresas norte-americanas como McDonalds, Ford (que em conjunto com a Volkswagen cria a montadora Autolatina) e Atari adentram ou reforçam sua presença no país: *Nações imperialistas / Dominam o mundo / Promovem miséria / Pois nela se sustentam / Piratas do século XX / Parem de nos saquear / Yankees go home*. A quarta canção, *Proletários*, pede a união da classe para promover a anarquia *Proletários / Deixamos os generais / Sem exércitos / Os patrões sem trabalhadores / Os demagogos sem nossos votos / Os*

*exploradores / Sem explorados. Em Subúrbio Operário, mostram como é a vida de uma pessoa que nasceu na classe menos abastada: Nasceu num subúrbio operário / de um país subdesenvolvido / apenas parte da massa / de uma sociedade falida / submisso a leis injustas / que o fazem calar.*

Ao virar o disco, temos *Batman*, uma canção que fala do programa sessentista da personagem norte-americana, mas escrachando a personagem e seus coadjuvantes, numa paródia muito bem humorada que tem trechos como *Robin virou bat-travesti / Porque cansou da luta / E a vagabunda batgirl / Virou bat-prostituta*. Em *Escolas* temos a crítica aos professores que são marionetes do Estado e apenas propagam a dominação: *Nas escolas / Onde a cultura é inútil / Nos ensinam apenas / A sentar e calar a boca / Para sermos massacrados / Pelo discurso reacionário / De professores marionetes / Controlados pelo Estado*. A canção seguinte, *Caminhando para o nada*, continua com o discurso contra as elites. *Não questione* é uma canção contra o governo militar e a censura, como podemos perceber nos versos *Enquanto os donos da verdade / Botavam farda na nação / Violentavam a liberdade / Através da repressão / Mandavam cantar o hino / O hino diz que devo ser um mártir / Mas todo mártir precisa morrer / E, eu apenas quero viver*. A luta de classes fica novamente evidente na canção *Garoto Podre*, a última do álbum: *Os que moram / Do outro lado do muro / Nunca vão saber / O que se passa no subúrbio / Eles te consideram / Um plebeu repugnante / Eles te chamam / De garoto podre*.

Não há dados corretos sobre o quanto o disco vendeu, mas estima-se, de acordo com Eessinger (1999) que o álbum deve ter vendido cerca de 10 mil cópias.

Em julho, João Penca e Seus Miquinhos Amestrados lançam *Além da alienação*, terceiro álbum de estúdio. As canções continuam sendo rocks básicos com letras humorísticas ora de duplo sentido, ora de escracho. No dia 8 de julho, os Titãs vão à Montreux, na Suíça, gravar seu disco ao vivo. Apesar da fria plateia, como define Alexandre (2002), a banda capturou os ruídos e mais a bateria e o baixo. O restante foi refeito em estúdio. O interessante do álbum é que ele fez com que antigas canções, como *Marvin* e *Go back* tocassem nas rádios, sendo grandes sucessos. O disco vendeu 350 mil cópias e com ele mais uma extensa turnê pelo país.

No período todas as bandas excursionavam pelo país, mas a Legião Urbana foi a que mais teve problemas. Já haviam ocorrido incidentes em fevereiro na cidade Salvador, e um mês depois em Belém. Na segunda noite que fizeram em São Paulo interromperam o show por mais de trinta minutos por uma garrafa atirada no baterista

Marcelo Bonfá. Em Brasília, como conta Villa-Lobos (*apud* Carvalho 2011) haveria apenas um show, e este seria no estádio Mané Garrincha. A banda pediu um palco baixo, para ficar perto do público, e seu desejo foi atendido com um palco de apenas dois metros de altura. Além disso, a segurança foi reforçada, com 500 homens das polícias disponíveis e mais seguranças particulares. No dia do show, 18 de julho, ônibus foram apedrejados, a polícia bateu em vários fãs e o show atrasou mais de uma hora por conta da desorganização na entrada do estádio. Ainda segundo o guitarrista da banda, jogavam de tudo em cima dos músicos, de chinelos a bombas caseiras. A banda tentou acalmar a situação mas não conseguiu. O ápice foi quando um fã com problemas mentais subiu nas costas de Renato Russo, que revidou com o microfone. A partir daí houve descontrole generalizado. A banda acabou abreviando o show e quando a plateia percebeu que não haveria mais nenhuma música, quebraram tudo. Alexandre (2002), conta que registraram-se 385 feridos e com isso a banda decidiu apenas terminar os shows agendados e encerrar a turnê.

Em agosto, o Barão Vermelho lança mais um disco de estúdio, *Carnaval*. O disco retornou a orientação roqueira da banda, com canções mais focadas nas guitarras pesadas. A primeira canção, *Lente*, já começa com uma guitarra cujo volume é mais alto que todos os outros instrumentos, característica que continuou nas demais canções. A segunda música foi o grande sucesso do disco. *Pense e dance* conta com um *riff* muito próximo aos da banda norte-americana Aerosmith, ao mesmo tempo em que explicita todos os anseios da juventude como vemos em *Alimento, todos os desejos / Exorcizo, as minhas fantasias / Todo mundo tem um pouco / De medo da vida...* percebemos facilmente o hedonismo, a insegurança, as fantasias e o egocentrismo que estavam presentes em boa parte dos adolescentes e jovens adultos do período. Outra característica social presente principalmente depois da segunda metade dos anos 80 é a busca pela saúde, e a articulação deste conceito com o desejo de sair às ruas para se divertir está presente na canção *Não me acabo*, que diz *Porque eu cuido da minha saúde / Eu, eu sempre tive virtudes / Eu não vou me destruir / Mas também não deixo de me divertir*. Em *O que você faz à noite* ficam latentes traços de egoísmo e hedonismo: *Que que você faz / Quando um bar parece um barco / E a cidade um oceano / Que que você faz / Se nenhuma escolha parece certa / E toda descoberta é um plano / À noite - você é o que faz*. A liberdade sexual é anunciada e reivindicada na canção *Nunca existiu pecado*, um rock mais calcado na fase *Revolver* dos Beatles. A letra diz *A rapidez, velha do tempo / Revive inquisições fatais / Um*

*novo ciclo de revoltas / E preconceitos sexuais / Por mais liberdade que eu anseie / Esbarro em repressões fascistas / Mas tô a margem disso tudo / Desse mundo escuro e sujo / Não tenho medo de amar / Pra mim nunca existiu pecado / Essa vida é uma só.*

O lado B inicia com *Como um furacão*, uma canção hedonista que diz *Deus é sábio não vacila / Larga seus filhos / Soltos pela vida / Eu aceito o risco / Mas quero saída / A gente quer saída / Quero abusar da vida / Viver a noite, viver o dia / Nessa euforia*. Depois temos *Quem me escuta*, uma música que fala sobre um homem que quer ter um relacionamento com uma mulher. Em seguida, *Selvagem*, com uma música que poderia ter sido feita por Jagger e Richards percebemos novamente o hedonismo e a inconsequência transmitidos em frases como *Misturo / Substâncias novas / Viver eu sei / É uma viagem sem volta / Meu corpo traz / Toda a força / Do meu espírito ágil / Sobreviver pra mim / É um instinto fácil*. A canção que dá nome ao disco é uma faixa mais calcada na bateria, cuja letra fala de um baile de carnaval e a tentativa de um homem atrair uma mulher. A última canção é *Rock da descerebração*, em uma versão mais crua e pesada que a de Cazuza.

Graças ao grande sucesso de *Pense dance*, que entrou na trilha sonora da novela *Vale Tudo*, de Gilberto Braga, o disco vendeu bem melhor que seu antecessor. E um grande vendedor de discos, Lulu Santos, aproveitou o show do dia 26 de agosto para gravar seu álbum ao vivo *Amor à arte*.

Poucos dias depois Legião Urbana e Paralamas do Sucesso estavam em um especial no horário nobre da Rede Globo. O especial intercalava depoimentos curtos das bandas e de outros artistas como o ator Tony Ramos, a atriz Cláudia Abreu, Bussunda, do grupo humorístico Casseta e Planeta e até políticos mais engajados com os jovens, como Fernando Gabeira, com imagens de um show no teatro Fênix, no Rio de Janeiro. No especial cada banda tocou cinco canções de seu repertório e mais duas canções em conjunto, uma de cada banda.

Ainda em setembro Lobão lançava seu álbum *Cuidado!*, que já iniciava com a canção que dá nome ao álbum, uma música com instrumental de naipe de metais, mas cuja letra era crítica com frases como *Um dia eu vou me dar bem / Nas tetas da mãe pátria vai mamar feito um neném* ou *Porque sou bem pretinho / Pensam que sou marginal / No fundo bem no fundo é a vergonha nacional*. Canção termina com a frase *Isso é Brasil!* E uma bateria de escola de samba tocando, lembrando ao ouvinte que o Brasil – que Lobão critica – é o país do samba. A segunda canção é *O eleito*,

uma letra que, de acordo com Lobão e Tognolli (2010) foi feita a partir da revolta com o aumento de mandato para José Sarney. A letra diz *Sem nenhuma eleição por perto / Ele é o esperto, ele é o perfeito / Ele é o que dá certo, ele se acha o eleito / Seus ternos são bem cortados / Seus versos são mal escritos / Seus gestos são mal estudados / A sua pose é militarista / Ele se acha o intocável / Senhor de todas as cadeiras / Derruba tudo pra ficar estável*. A canção *É tudo pose* fala sobre a falta de consistência da personalidade juvenil. Os primeiros versos da canção já explicam ela por completo: *Na vida hoje / É tudo pose*. A canção seguinte fala sobre a vontade sexual, com o nome *Tara tara*. A última canção do lado A é *Esfinge de estilhaços*, uma canção sobre um poeta e sua musa que foi descartada.

O lado B inicia com *Por tudo que for*, uma balada que fala sobre a solidão e o arrependimento depois do término de um relacionamento. *Síndrome de Brega*, como o próprio Lobão afirma (Lobão e Tognolli, 2010), é uma canção arrogante que fala sobre a liberdade e a falta de elegância de determinado grupo de pessoas. A canção seguinte é *No Money, no change, no chance*, cantada em inglês pelo músico e tem uma letra onírica. A última canção é *Pobre Deus*, onde Lobão coloca o criador como um coitado, que não sabe o que fazer em relação às criaturas que inventou.

Tão logo o disco começou a tornar-se conhecido, Lobão, em 23 de novembro, segundo Dapieve (1995) foi condenado a 9 meses de regime semiaberto. O músico então aproveitou que estava em Caxias do Sul - RS, quase fronteira com o Uruguai e ultrapassou a fronteira. De lá, foi para Argentina e dali para Los Angeles esperar a prescrição do crime, o que ocorreria em 24 de maio do ano seguinte.

Também Dapieve (1995) nos informa que a doença de Cazuzza se agravava a cada dia, porém ele decidiu levar seu show *Ideologia* para os palcos a partir de agosto. Em 14 de outubro houve a gravação desta turnê, que deu origem ao disco *O tempo não para*. Era a última turnê de Cazuzza. Isso estava latente graças ao estado de saúde do cantor que era divulgado por todos os meios de comunicação. Assim, boa parte do público foi presenciar a despedida de um artista. Além disso, de novo de acordo com Dapieve (1995), boa parte do público da turnê parece ter se cercado da ideia mórbida de ver um músico definhando, morrendo no palco. E o músico aproveitava isso, vestindo branco e com jogo de luzes sempre colocando algo de místico no cantor. O disco resultante da turnê vendeu 500 mil cópias.

Em novembro a Plebe Rude lança seu terceiro disco, homônimo. O disco tem instrumental e produção superiores aos anteriores, porém suas letras políticas não

estavam tão inspiradas quanto dos discos anteriores. Além disso, introduz novo tema no repertório poético da banda, que é a preocupação ambiental e também é o disco que mais flerta com a música brasileira. A primeira música é *Plebiscito*, onde a banda grita a necessidade de haver voto popular para decidir as questões do país. A segunda canção, *Um outro lugar* mostra a desesperança política daqueles que não viram mudanças depois da queda do regime militar. Frases como *Ontem fez cem anos / Hoje comemoramos / E está tudo igual* ilustram este pensamento. A terceira canção, *Valor*, é quase uma música típica nordestina, quase um forró. O que muda apenas é uma leve guitarra distorcida que aparece em alguns momentos. A letra diz que as pessoas só dão valor às coisas quando as perdem. Como a banda de rock brasileira que não dá valor à sua própria cultura, e *Quem não dá valor ao que tem / Não merece ter nada de valor*. A canção *Longe* já inicia com piano semelhante à MPB, mas logo em seguida muda para uma canção de forte marcação de bateria, sincopada, tal qual uma canção indígena. A letra fala de um grupo abandonando seu lar, como mostrado nas frases *Acenda as tochas / deixe iluminar / uma noite sem luar / Pra que de longe / possamos ver / onde um dia foi nosso lar*. A última canção do lado A, *Tempo ao tempo* é uma canção instrumental.

O lado B inicia com *O traço que separa*, fala sobre a necessidade de perseguir objetivos, e a dificuldade que um jovem tem de encontrar um objetivo e uma motivação. A *serra* é uma canção ecológica. Ela diz *Quero ver a serra / que por tempos encantou / mas o homem e sua serra / veio e desmatou* e também *Todos reclamando / só quero conscientizar / madeira acabando / até quando esperar?*, apontando para o desmatamento desenfreado e o descaso do governo e dos cidadãos quanto a isso. A canção seguinte é *2ª feriado*, é uma canção pontuada apenas por um violoncelo, cantada no estilo repente, e que diz mostra o cotidiano de uma segunda feira sem necessidade de trabalho. A canção *Repente* é fortemente marcada por instrumentos nordestinos, com uma letra que fala sobre algumas cidades e todos os Estados do Brasil, e algumas características de cada um, como *Na Amazônia, Roraima, Acre, Rondônia / índio faz canoa com poucos paus / então alguma coisa errada, floresta devastada / mas francamente que zona perto de Manaus / Pra atingir em cheio nosso coração* ou ainda as frases *Eu chego no Distrito Federal / Uma vista honrada e privilegiada / entendo agora porque o país está mal / Passo por Curitiba e Floripa / e navego o Rio Grande do Sul / nas margens do lado, terra abençoada / que diferença faz água e dinheiro*. Nesta canção há diversas críticas, como o



desmatamento na região norte do país, já em estado muito avançado no momento da criação da música, a visão de Brasília como o câncer do país, uma vez que lá os políticos tomam as decisões que maltratam e angustiam a população e também uma crítica à distribuição de renda no Brasil, uma vez que na visão da banda os Estados do sul do país, graças à maior quantidade de renda, são mais prósperos. A última canção, *Modifique o verbo*, faz uma metáfora entre a língua portuguesa e os estados de ânimo do homem.

Em 5 de dezembro o Engenheiros do Hawaii lançam seu terceiro LP, *Ouça o que eu digo: não ouça ninguém*. Este álbum consolida a carreira da banda, que neste momento deixa de ser uma banda de “segundo escalão” para ser reconhecida em todo o Brasil como uma banda consistente. A primeira canção, que dá nome ao álbum usa um trocadilho para mostrar a rebeldia e a contestação juvenil. A arrogância juvenil é posta nas frases *O que nos devem / Queremos em dobro / Queremos agora / Se te disseram pra não virar a mesa / Se te disseram que o ataque é a pior defesa / Se te imploraram pra esperar a sobremesa / Ouça o que eu digo: não ouça ninguém*. A segunda canção, *A cidade em chamas* traz a luz novamente o medo da bomba atômica, mas além das chamas da cidade, existe a inteligência humana, e junto com ela o egoísmo e a emoção. Afinal, *Não basta ter coragem / É preciso estar sozinho / É preciso trair tudo / E trazer a solidão / Eu sei que eles tem razão / Mas a razão é só o que eles tem*. A próxima canção foi uma das que mais tocou nos rádios. Ela fala diretamente aos jovens, descortinando um mundo diferente, adulto, para que eles contemplem. A frustração de não ser mais criança e a desilusão são os dois sentimentos mais latentes em *Somos quem podemos ser*, cuja letra diz: *Um dia me disseram / Quem eram os donos da situação / Sem querer eles me deram / As chaves que abrem esta prisão / E tudo ficou tão claro / O que era raro ficou comum / Como um dia depois do outro / Como um dia, um dia comum*. Em *Sob o tapete* temos uma canção de relacionamentos. *Desde quando?* é uma canção que faz uma série de perguntas, como *desde quando poluição é progresso? / desde quando progresso é melhor?* ou ainda *desde quando ordem e progresso / nos levarão a algum lugar?* E com os questionamentos trás à tona uma série de críticas ao governo e à sociedade brasileira. A canção *Nunca se sabe* coloca novos pontos políticos para os jovens. Arranjar um bom emprego, casar e ter uma família não basta. É necessário fazer o que se deseja, ter opinião, sonhos, e segui-los, custe o que custar. Como dizem as frases *Nem sempre faço o que é / Melhor pra mim / Mas nunca faço o que eu / Não tô afim /*

*Não quero perder a razão / Pra ganhar a vida / Nem perder a vida / Pra ganhar o pão.*

No lado B temos *A verdade a ver navios*, uma canção reflexiva que diz: *é muito engraçado / que todos tenham os mesmos sonhos / e que o sonho nunca vire realidade / é muito engraçado / que estejam do mesmo lado / os que querem iluminar / e os que querem iludir*. Em *Tribos e Tribunais* temos uma crítica aos políticos e aos grandes empresários, que iludem e exploram os demais, como pode-se perceber com *Empresas estatais / Estátuas de generais / Heróis de guerra / Guerra pela paz / Hindus, industriais / Tribos e tribunais / Pessoas que nunca aparecem / Ou aparecem demais / Isso me sugere muita sujeira / Isso não me cheira nada bem / Tem muita gente se queimando na fogueira / E muito pouca gente se dando muito bem*. A próxima canção, *Pra entender* coloca algumas maneiras de entender o que acontece no mundo. Em *Quem diria?* temos a declaração de um homem no momento em que acaba o relacionamento com uma mulher. A última canção, *Variações sobre o mesmo tema*, temos divagações sobre pessoas que procuram encontrar respostas onde elas não existem, como *Não procure paz onde paz não há / Não procure alguém onde não há ninguém / Não procure um céu azul no mar vermelho / Não procure outras pessoas no espelho / Não procure mais, 'tá tudo aí*.

O disco vendeu bem, mas quando sua vendagem alcançou números mais expressivos, foi lançado o primeiro disco ao vivo da banda, *Alívio Imediato*, e as rádios começaram a tocar as versões ao vivo das canções dos três primeiros discos.

O mês de dezembro também trouxe às lojas o álbum *Você não precisa entender*, terceiro da banda Capital Inicial. O disco, de acordo com Dapieve (1995) não conseguiu vender nem 50 mil cópias. Ele era tido como muito comercial, e novamente os teclados sobressaíram às guitarras. As letras também são fracas, e a única canção que teve alguma repercussão nas rádios foi *Fogo*, uma canção de amor.

Na véspera de Natal, a Rede Globo exibiu especial com Barão Vermelho e Titãs. No mesmo formato que o especial de Legião Urbana e Paralamas do Sucesso, foram tocadas cinco músicas por cada uma das bandas e mais duas músicas (uma de cada repertório) tocadas por ambas as bandas ao mesmo tempo. A diferença é que neste show havia dois convidados especiais: Luiz Melodia cantando com o Barão Vermelho e Caetano Veloso cantando com os Titãs. No primeiro dia do ano foi a vez de Cazuza aparecer na Rede Globo com seu especial, também às 22 horas. No especial houve depoimentos de Lucinha Araújo – mãe do cantor – e Ney Matogrosso,

além de contar com convidados especiais como Sandra Sá, Simone, Gal Costa e Roberto Frejat. O show era muito mais próximo da MPB do que do rock que iniciou sua carreira. No mesmo mês a Legião Urbana anuncia a saída de seu baixista, Renato Rocha.

Também em janeiro de 1989 o Ultraje a Rigor lança seu terceiro trabalho. O disco começa com a canção *Crescendo*, que também dá nome ao disco. A música é uma introdução, com instrumental vertiginoso com vários sons incidentais. Na sequência a canção de maior sucesso do disco, *Filha da puta*. A letra, ácida e crítica, fala sobre os políticos brasileiros e sua fama de ladrões. Interessante destacar que uma música com tal título só foi possível entrar num disco e ter sua radiodifusão liberada porque a censura havia acabado na Constituição promulgada no outubro anterior. Para as rádios foram distribuídas duas versões da canção: a versão tradicional e a versão “família”, que não tinha os palavrões. Dapieve (1995) informa que a maioria das rádios optou pela versão “família”, para não serem tachadas de difamadoras pelos ouvintes. A terceira canção é *Volta comigo*, na qual um homem tenta convencer uma mulher comprometida a sair novamente com ele. A sátira reforça alguns dos estereótipos existentes no final da década de 1980, como a busca da mulher por um homem para casar, a dona-de-casa e a felicidade encontrada apenas no casamento, como podemos perceber nas frases *Mas mesmo assim você resolveu casar / Preferiu a segurança de uma vida "certa" / Ponderou que bom marido não estava em oferta*. A crítica à instituição da família é posta em *Laços de família*, que tem o seguinte refrão: *Pais e filhos encurralados / Sufocados em laços de família / Quase toda família / É uma orquestra desafinada*. A próxima canção é instrumental, tendo apenas uma melodia oriunda de ruídos de máquinas e falas ao telefone. O nome da canção é *Secretários eletrônicos*. A próxima canção também é eletrônica e também é instrumental. Seu nome é *Maquininha*. A canção *Ricota*, que já havia sido gravada por João Penca e Seus Miquinhos Amestrados é a próxima. A *constituente* é a próxima canção. Mas ela não é uma canção nova, e sim uma versão mais agitada da cantiga infantil *Atirei o pau no gato*, mostrando a crítica da banda em relação a seriedade dos parlamentares brasileiros que preparavam a nova Carta Magna do país, como já vimos.

O lado B inicia com *Crescendo II – A missão*. A música é um reggae falado quase que como um rap. Esta canção fala diretamente ao jovem, e o critica com frases como *Jovem, não vá se esquecer dos seus ideais / E não vá ser tudo aquilo que você*

*criticava / E tudo aquilo que você odiava. E continua com (Santa inocência!) / Todo jovem quer mudar o mundo / Vai fundo e se acha tão profundo / E num segundo cresce e envelhece / E se esquece... / E não consegue nem mudar esse país / E não consegue ser o que ele sempre quis / E se troca por dinheiro feito uma meretriz / E não consegue nem ser feliz.* Esta canção reforça que Roger esperava mais da juventude dele, da sua geração. A canção seguinte também é instrumental, e se chama *Ice Bucket*. A questão da insegurança é posta na canção *Coragem*, que diz *Só porque você não tem futuro / Não é motivo prá ficar inseguro / Já que a gente tá todo mundo nessa barca furada / Melhor aproveitar prá dar uma nadada.* E a certeza de que muitos de seus ouvintes estão incertos e infelizes faz com que a letra diga *Não adianta ir pro analista / Nem adianta ir pro aeroporto / Não tem como fugir, a vida é dura / Ansiedade, depressão, insegurança, isso tudo é frescura.* Depois desta canção, mais uma instrumental, *Os cães ladram (mas não mordem) e a caravana passa.* O complexo de Édipo e a dificuldade de crescimento dos jovens são explicitados na canção *Querida Mamãe*, que diz *Não esquece que sou seu filho / Eu também quero ser seu amigo / Mas mãe não posso ser seu marido / Pare de me proteger assim / Não posso ser o seu marido / Larga do meu pé, sai de cima de mim.* A última música do disco é *O chiclete*, que fala apenas *O chiclete que você mastiga não é igual ao meu.*

Alexandre (2002) reforça que o país estava num clima de desilusão pela derrocada do Plano Cruzado e pela inflação acumulada de 1764,86%. O disco vendeu relativamente pouco para os parâmetros do *Ultraje a Rigor*. 234 mil cópias. Uma ótima vendagem, principalmente dadas as condições econômicas do país, mas mesmo assim, muito aquém do que a gravadora esperava. Em fevereiro Cazuza foi novamente internado em Boston por conta da AIDS.

Os Paralamas do Sucesso, depois do sucesso de *Selvagem?* pouco pareciam uma banda de rock. Seu novo disco, *Bora Bora*, é muito mais próximo da MPB do que do rock. E mais próximo ainda das músicas latino americanas e caribenhas. Boa parte das canções tem elementos normalmente estranhos ao rock, como naípe de metais, tambores africanos, bateria e baixo com muito suingue e batidas dançantes. O disco inicia com *O beco*, uma música repleta de naipes de metal, instrumentos percussivos e suingue. A letra fala do final de um relacionamento amoroso, e por mais que a música seja feliz, a letra é estilo dor de cotovelo. Isso porque, como explica França (2003), o disco foi feito sob a égide da separação de Herbert Vianna e Paula Toller. *Bunda lê lê* é uma música festiva, instrumental que remete imediatamente à

salsa caribenha. *Bora-Bora* segue o mesmo estilo da primeira canção. Ritmo festivo com canção de amor ferido, tal qual *Sanfona*, a quarta canção. A quinta, *Um a um*, é uma ode ao futebol. O ritmo é mais parecido com os ritmos brasileiros do nordeste, e a letra fala de um time de futebol e suas características. *Fingido* é uma canção dor de cotovelo com o ritmo da MPB. *Don't give me that* é um reggae em inglês que Bi Ribeiro e Herbert Vianna compuseram com o DJ jamaicano Peter Metro e que fala sobre o comediante norte-americano Richard Prior e sua relação com as drogas, enfatizando o lado nefasto destas.

No lado B todas as canções são em estilo MPB, com forte presença de piano e notas musicais nas escalas ditas menores, que dão ao ouvinte uma conotação de depressão, angústia ou melancolia. E todas falam sobre a desilusão amorosa de Vianna. O disco, de acordo com Alexandre (2002), vendeu 200 mil cópias, e ajudou a definir o Paralamas do Sucesso como a única banda de sua geração a firmar-se no mercado exterior. Além dos shows por França, Estados Unidos e América Latina, o disco também foi lançado em vários continentes. No mês seguinte, Lulu Santos lança seu novo disco, *Popsambalção*, que teve péssima repercussão na mídia e vendeu menos de 70 mil cópias.

Um mês depois e chegava às lojas *Sob o sol de Parador*, novo álbum de Lobão gravado nos EUA por conta da fuga realizada no ano anterior. O disco, com produção de Liminha, foi lançado sem muito alarde, sendo que o comportamento do cantor atraía muito mais publicidade que suas músicas. O disco abre com *Panamericana*, uma canção denunciante, em ritmo de rock com bateria sincopada. A letra diz *O que é a democracia ao sul / Do Equador? / Quem são os militares ao sul / Da Cordilheira? / Quem são os salvadores do povo / De El Salvador? / Em Parador / Quem são os assassinos dos / Índios brasileiros? / Quem são os estrangeiros / Que financiam o terror?* fazendo críticas não mais apenas ao Brasil, mas à toda América Latina. A próxima canção é uma música punk. E a letra é uma crítica ao sistema de votação no Brasil, já que a letra diz *A política faliu / Não dá pra acreditar / Até o que é civil / Parece militar / Voto de cabresto / Voto de operário / Voto de indeciso / Voto milionário / Voto de fantasma / Voto que atrapalha* ao mesmo tempo, se pergunta se realmente o voto civil mudou a forma como a política se faz Brasil. A terceira canção, *Essa noite não*, conforme explicam Lobão e Tognolli (2010) foi o maior sucesso do álbum, tendo entrado na trilha sonora da novela *Top Model*, da Rede Globo. Esta canção fala sobre diversos sentimentos dos jovens, como a solidão, angústias,

depressão, e, em última instância, sobre o suicídio, já que diz *A maior expressão da angústia / Pode ser a depressão / Algo que você pressente / Indefinível / Mas não tente se matar / Pelo menos essa noite não*. Em *Um bobo para Cristo*, Lobão critica novamente o Brasil, e critica a posição dos indivíduos que pretendem esperar um herói para melhorar a vida do país: *Queriam um cara pra cristo / Pra ser herói nacional / Pra ser o bobo dessa festa / É tudo que nos resta no país do carnaval*. A próxima canção, *E o vento te levou* é uma canção sobre o final de um relacionamento amoroso.

O lado B começa com *Azul e Amarelo*, uma canção MPB com uma música onírica que fala sobre anjos, fadas e drogas. *Uma dose a mais* é uma canção boêmia, muito mais próxima da MPB do que do rock. A canção *Lipstick Overdose* retorna ao rock, mas com uma entonação da música country norte-americana. A letra fala de uma mulher idealizada. *Sexy sua* também é uma música rock. A letra fala de um relacionamento sexual e é uma ode à sensualidade da mulher do protagonista. A última canção do disco é *Toda nossa vontade*, uma balada que coloca o protagonista no leito de morte, pedindo à sua amada que não fique triste com sua morte.

O disco, ainda de acordo com Lobão e Tognolli (2010), não vendeu bem. Chegou a pouco mais de 70 mil cópias. Outro disco que também não teve grande apelo no mercado foi *Kid*, do Kid Abelha, que vendeu pouco mais de 80 mil cópias, e inicia com a canção *De quem é o poder*, que traça um paralelo entre a disputa pelo poder do país e a disputa entre um casal de namorados. A outra canção de destaque é *Cantar em inglês*, cuja protagonista diz *Conhecer dinheiro de verdade / Para ver se traz felicidade / Para acabar de uma vez / Com essa vida de renúncia / Vou melhorar a pronúncia / E vou cantar em inglês* em uma música em estilo mais parecido com o da MPB, trazendo uma criticidade cínica e bem-humorada sobre a dificuldade de ser artista no Brasil. Todas as demais canções do álbum versam apenas sobre relacionamentos amorosos e a batalha entre os sexos.

Em 21 de agosto Cazuza lança seu último disco, *Burguesia*. O disco foi álbum duplo, e resultado de meses de gravação frenética por parte do cantor cuja morte chegava rapidamente. Echeverria (1997) diz que o cantor chegava a cantar deitado em uma cama no estúdio por não ter forças para levantar. Isso porque desde fevereiro o cantor estava em tratamento em Boston, e só se levantava para ir ao estúdio gravar.

A primeira canção, aquela que dá nome ao disco, é uma crítica à sociedade brasileira e às diferenças sociais. Apesar de Cazuza claramente pertencer à classe

burguesa que denuncia, não a poupa, escrevendo *A burguesia fede / A burguesia quer ficar rica / Enquanto houver burguesia / Não vai haver poesia*. E fazendo um *mea culpa*, diz também *Pobre de mim que vim do seio da burguesia / Sou rico mas não sou mesquinho / Eu também cheiro mal*. A segunda música é *Nabucodonosor*, uma canção bem humorada, mas que revelava um pouco do momento delicado de pré-morte do cantor. A música inicia com *Nabuco foi um cara / Conheci no enterro / Que tinha um cavalo / Um cavalo chamado Agenor* mas logo depois diz *Agora eu acredito / Em reencarnação / E que a morte, baby / Não é assim tão ruim, não*. E a ironia continua quando o ouvinte lembra que o nome de batismo do artista também é Agenor. Em *Tudo é amor* Cazuza continua com um rock vigoroso, tanto quanto nas canções anteriores, e dessa vez fala sobre o relacionamento do homem com o sexo. Em *Garota de Bauru* temos um rock que conta a história de uma garota de 15 anos promíscua, e que fala sobre a sociedade padrão da época, e dos conflitos entre as gerações acerca da sexualidade com as frases *No dia seguinte chega em casa / Com a maquiagem toda borrada / Toma café e leva porrada / O pai chama de puta / A mãe, que ela é maluca / E a garota de Bauru / Vai dormir sem culpa*.

O lado B começa com a música *Eu agradeço* é uma crítica à sociedade cristã ao mesmo tempo em que um relato pessoal da vida de Cazuza e o que ele espera da morte: *Se eu vejo a luz e vivo a escuridão / E não estou pronto pro grande momento / Se eu vejo a luz e vivo a escuridão / Agradeço mas não me lamento / Por negar também a tua presença / Peço licença pra cantar o amor / E não esperar jamais a recompensa*. A música *Eu quero alguém* é suingada, com uma bateria sincopada e ritmo muito semelhante às músicas de James Brown. A letra fala sobre a necessidade de ter alguém. E Cazuza claramente explica sua sexualidade com *Eu quero alguém / Que use calça ou saia*. A próxima canção, *Baby Lonest*, canta a história de uma prostituta. A música de *Como diria Djavan*, apesar de ser uma homenagem ao cantor da MPB e suas letras mais inspiradas pelo som melodioso das palavras do que pelos seus significados, é um rock básico. O que se destaca na letra novamente é a sexualidade de Cazuza, ainda mais clara com a estrofe *E as estrelas ainda vão nos mostrar / Que o amor não é inviável / Num mundo inacreditável / Dois homens apaixonados*. A última canção do primeiro disco, é *Perto do fogo*, uma canção sobre pessoas em volta de uma fogueira.

O segundo disco é calcado na MPB. A primeira canção, *Cobaias de Deus*, é uma honesta declaração de como Cazuza se sente naquele momento, e como a doença

o afeta: *Se você quer saber como eu me sinto / Vá a um laboratório ou um labirinto / Seja atropelado por esse trem da morte.* Além disso, a forma como se sente no hospital é colocado com as frases *Me tire dessa jaula, irmão, não sou macaco / Desse hospital maquiavélico / Meu pai e minha mãe, eu estou com medo / Porque eles vão deixar a sorte me levar.* Em *Mulher sem razão* temos Cazuza tentando elevar a autoestima de uma mulher. Em seguida, o artista gravou a música dos Paralamas do Sucesso *Quase um segundo*. Cazuza, filho único como inúmeros de seus ouvintes, tenta captar alguns sentimentos egoístas daqueles que não têm irmãos quando diz *Você tem que entender / Que eu sou filho único / Que os filhos únicos são seres infelizes / Eu tento mudar / Eu tento provar que me importo com os outros / Mas é tudo mentira.* A próxima canção é um tango. *Preconceito* pergunta porque as pessoas começam a tratar o artista diferente perto da morte. Novamente a sexualidade de Cazuza é exposta com *Esse cara*, uma canção de amor para outro homem.

Ao virar o lado temos a música *Anjo bom, anjo mal*, que já havia sido gravada por Lobão. *Cartão postal* é uma música de despedida, que ganha outros contornos quando se sabe que o artista que a está cantando está com seus dias contados. A canção *Manhatã*, corruptela de Manhattan, conta com bom humor a história de Cazuza como turista em Nova York, como as frases *Como um bom capitalista / Só tenho visto de turista / Mas sou tratado como artista / E até garçom me chama de sir* podem mostrar. Em *Bruma*, Cazuza traça um paralelo entre a bruma das manhãs e o sexo. A última canção registrada por Cazuza em sua vida é *Quando eu estiver cantando*, e o tom de despedida da vida é registrado em *Porque eu só canto só / E o meu canto é a minha solidão / É a minha salvação / Porque o meu canto redime o meu lado mau / Porque o meu canto é pra quem me ama / Me ama, me ama.*

Este disco vendeu cerca de 850 mil cópias, ao mesmo tempo em que o cantor vivia uma morte pública. Desde a reportagem da revista *Veja*, em 26 de abril, muitos holofotes estavam apontados para a decadência física do autor. E no dia 7 de julho de 1990 Cazuza não acordou mais.

Em outubro os Titãs lançam seu trabalho *Ô Blésq Blom*, que inicia com as vozes de dois cantores nordestinos que cantam em uma língua própria. Em seguida, *Miséria*. Como o título informa, a letra aponta o dedo para as mazelas da sociedade brasileira, como *Miséria é miséria em qualquer canto / Riquezas são diferentes / Índio, mulato, preto, branco / Miséria é miséria em qualquer canto.* Neste momento a banda lembra que o Brasil é um país de contrastes econômicos muito fortes e, tendo



excursionado por todo o território com a turnê precedente, a visão da miséria nos locais onde a banda se apresentara parece ter sido o estopim para a criação da letra da música. Segundo a letra, existem vários tipos de riqueza, mas a miséria é apenas uma. E percorre todo o Brasil. A canção *Racio Símio* faz uma colagem de ditos populares e ideias de senso comum. *O Camelo e o dromedário* narra as diferenças entre os dois animais. *Palavras* tentam explicar para que servem as palavras. Em *Medo* a letra fala sobre os diversos medos que as pessoas têm e alertando que elas deveriam perder tais medos, como diz a estrofe *Precisa perder o medo do sexo / Precisa perder o medo da morte / Precisa perder o medo da música / O que se vê não se via / O que se crê não se cria*. A última canção do lado A, *Natureza Morta*, tem apenas 18 segundos, e diz apenas *As flores estão murchas / As folhas estão secas / As frutas estão podres*.

O lado B abre com *Flores*, o maior sucesso do disco, cuja letra versa sobre a utilização das flores provavelmente no enterro do protagonista da canção. *O Pulso*, por sua vez, tem um instrumental sincopado que lembra muito um monitor cardíaco, e a letra fala apenas nome de doenças. Entre elas, estupidez, ciúme e culpa. Em *32 dentes* o protagonista confessa não mais confiar em ninguém, ao mesmo tempo em que se arrepende de um dia ter confiado. *Faculdade* é uma canção que questiona a faculdade, a felicidade e a sociedade. A última canção, *Deus e o diabo*, coloca o ser humano como no meio da dualidade entre os dois seres místicos. O disco fecha novamente com as vozes de Mauro e Quitéria.

*Õ Blésq Blom* foi, de acordo com Alexandre (2002), o disco mais bem produzido já visto no Brasil até então, e surpreendeu com a grande mistura de ritmos e colagens efetuada pela banda. No total, rendeu 500 shows pelo Brasil entre 1989 e 1990 e vendeu cerca de 400 mil cópias.

Em outubro também foi lançado *Alívio Imediato*, o disco ao vivo do Engenheiros do Hawaii, com coletânea de canções dos três primeiros álbuns com mais três canções inéditas, gravadas em estúdio. Outubro foi o mês de lançamento do maior sucesso da Legião Urbana: *Quatro Estações*.

O disco é muito diferente de seus predecessores, e a postura punk não existe mais. Como o disco anterior vendeu muito, a banda teve tempo e apoio da gravadora para elaborar músicas mais densas tanto instrumentalmente quanto liricamente.

O disco inicia com *Há tempos*, uma canção rock que fala sobre a tristeza que acomete as pessoas nas cidades grandes, a solidão. Em *Pais e Filhos* temos a crise de gerações sendo explorada pelo vocalista, que diz *Você me diz que seus pais não*

*entendem / Mas você não entende seus pais.* A letra coloca várias personagens falando e todas convergem para a imaturidade do jovem, que pensa conhecer o mundo e saber mais que seus pais, mas na realidade ainda não estão preparados para o mundo, como pode-se perceber com as frases *Você culpa seus pais por tudo / E isso é absurdo / São crianças como você / O que você vai ser, quando você crescer?*. Conquistando uma identificação com várias pessoas, com várias gerações que se veem ou já se viram neste ou naquele personagem da música. A próxima canção é cantada no idioma inglês e é a com sonoridade mais rock do disco. A letra, de acordo com Marcelo (2011), é uma homenagem ao fotógrafo norte-americano Robert Mapplehorpe, a alguns amigos falecidos e à Cazusa, que ainda não havia morrido mas estava com seus dias contados. O envelhecimento do jovem fica explícito na canção *Quando o sol bater na janela do seu quarto*. Nesta letra Russo diz *Até bem pouco tempo atrás / Poderíamos mudar o mundo / Quem roubou nossa coragem? / Tudo é dor / E toda dor vem do desejo / De não sentirmos dor*, mostrando que o sonho do jovem de mudar o mundo acaba quando as dores - físicas ou psicológicas - da idade o acometem. *Eu era um lobisomem juvenil* fala ao jovem e suas dúvidas, mostrando que o letrista também tem dúvidas, mas ao mesmo tempo sabe que todas as atitudes têm consequências.

O lado B inicia com a luta entre “o bem e o mal”, entre os militares e os civis durante a ditadura fica exposto na letra da canção *1965 (duas tribos)*, que diz *Quando querem transformar / Dignidade em doença / Quando querem transformar / Inteligência em traição / Quando querem transformar / Estupidez em recompensa / Quando querem transformar / Esperança em maldição*. No final da canção o epíteto militar *O Brasil é o país do futuro* é cantado diversas vezes, lembrando sempre que a ditadura acabou de sair do país. A canção *Monte Castelo* é uma colagem de versos de Luís Vaz de Camões com versos do livro de Coríntios, da Bíblia. *Maurício* é uma canção de amor, uma canção dor de cotovelo, em que a personagem sofre pela perda de seu amor. *Meninos e meninas* é onde Renato Russo assume sua homossexualidade, ainda que *Maurício* também já apontasse nesta direção. A frase tida como principal na relação de Russo é *E eu gosto de meninos e meninas*. A canção *Sete cidades* também é uma canção de amor, e se aproxima muito da MPB quando coloca os versos *Já me acostumei com a tua voz / Quando estou contigo estou em paz / Quando não estás aqui / Meu espírito se perde, voa longe*. A última música do álbum é *Se fiquei esperando meu amor passar*, que também é muito próxima da MPB, e no final da

canção, novamente citação cristã, ao colocar um pedaço do rito litúrgico da eucaristia: *Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo / Tende piedade de nós / Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo / Tende piedade de nós / Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo / Dai-nos a paz....*

O disco, de acordo com Alexandre (2002), foi o mais vendido do Legião Urbana, vendendo quase 100 mil cópias por mês, fazendo um total de mais de um milhão de cópias. E Russo que já era conhecido como grande letrista nacional, acaba virando uma espécie de gênio, quase um messias para seus fãs.

Diferente dos seus companheiros de jornada, o Capital Inicial amargou grande fracasso com o disco *Todos os lados*, que não vendeu nem 30 mil cópias, de acordo com Dapieve (1995).

1990 começa com a segunda edição do festival Hollywood Rock, nos dias 18, 19 e 20 de janeiro em São Paulo e 25, 26 e 27 no Rio de Janeiro. A primeira noite contou com Margareth Menezes, cantora e compositora baiana com trabalho de destaque ao lado de Gilberto Gil, que não pôde se apresentar pois perdera seu filho em um acidente de carro na véspera, a banda inglesa Tears for Fears e o estadunidense Bob Dylan. A segunda noite contou com Capital Inicial, Engenheiros do Hawaii, os ingleses do Marillion e os norte-americanos Bon Jovi. A última noite foi composta pelos artistas Barão Vermelho, Lobão, os ingleses Eurythmics e o norte-americano Terence Trent D'Arby. A crítica apontou o brasileiro Lobão como o melhor do festival, e a gravação destes shows acabaram originando o álbum ao vivo lançado no ano seguinte.

Em março, tentando se encontrar o Ultraje a Rigor lança *Por quê Ultraje a Rigor?*, um disco de versões de músicas que a banda tocava quando era apenas uma banda de garagem. O disco teve pequena tiragem, porque a ideia da banda e da gravadora, de acordo com Ascensão (2011) era fabricar apenas para os fãs. A vendagem, mesmo assim, foi de 50 mil cópias. A meta da banda era lançar um disco de canções inéditas a cada dois anos, e no ano de intervalo gravar um disco de versões ou um disco ao vivo, para manter aceso o interesse pelo grupo.

Também em março o Ira! lança seu quarto álbum, *Clandestino*. O disco, de acordo com Dapieve (1995), vendeu pouco mais da metade de seu antecessor, menos de 30 mil cópias, um grande fracasso. Isso porque o disco se afastou mais ainda daquilo que havia consagrado a banda. A única canção que alcançou relativo sucesso foi *Tarde vazia*, que foi lançada em compacto juntamente com *Nasci em 62*. Mesmo

assim, o disco foi pouco lembrado no período e a banda diminuiu consideravelmente sua influência no mundo musical brasileiro a partir da década posterior.

No mês seguinte, em uma entrevista à revista Bizz, Renato Russo assume publicamente sua homossexualidade, em uma entrevista muito mais discreta do que a Veja que estampou um Cazuza cadavérico em sua capa da edição de 26 de abril de 1990, que usou a imagem do ídolo de forma sensacionalista, fazendo inclusive com que a jornalista responsável pela matéria pedisse demissão por não concordar com o tom final da reportagem e nem com a capa.

Em novembro, Lobão lança seu disco ao vivo, intitulado apenas *Vivo*. Nele, canções de todos os álbuns da carreira do artista gravados nos dois shows do segundo Hollywood Rock. Em outubro, os Engenheiros do Hawaii lançam o último disco da década, *O papa é pop*.

O disco começa com *O exército de um homem só*, que se tornou sucesso nas rádios, contando com uma letra que coloca os jovens como um grande grupo de indivíduos, onde cada um possui anseios e qualidades particulares, sendo contrário à ideia homogeneizante de um exército. Assim, a metáfora utilizada pela banda é de um exército de apenas um homem, que defende apenas os seus interesses. A segunda canção, também com o mote da guerra é *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*, versão da canção italiana *C'era un Ragazzo Che Come me Amava i Beatles e i Rolling Stones* que no Brasil foi regravada pelos Incríveis, banda brasileira da década de 1960 que participou discretamente do movimento da Jovem Guarda. A terceira canção é a segunda parte da canção inicial, cuja ideia é a mesma. A quarta canção, *Nunca mais poder*, traz paralelos entre coisas dicotômicas do cotidiano, mostrando que nada é tão antigo e nem tão novo, como percebe-se nos versos *Todo mundo é eterno / todo mundo é moderno / como um relógio antigo / no underground / no mainstream*. A próxima música, outro sucesso radiofônico, é uma canção dor de cotovelo, uma canção sobre a dor do amor perdido. *Pra ser sincero* tem versos como *Pra ser sincero eu não espero de você mais do que educação / Beijos sem paixão, crimes sem castigo / Aperto de mãos apenas bons amigos....* Em *Olhos iguais aos seus*, outra música de amor, desta vez mais calcada na MPB que as anteriores.

Ao virar o disco, *O papa é pop* é a primeira canção, que revela como não apenas a figura papal, mas muitas das grandes efígies da humanidade encontram-se no modelo de indústria cultural. *O pop não pouca ninguém* é uma das frases do refrão. A

vida sendo vivida pela comunicação de massa e pelas mídias é denunciada com frases como *O Pop não poupa ninguém / Uma palavra / Na tua camiseta / O planeta na tua cama / Uma palavra escrita a lápis / Eternidades da semana... / Qualquer coisa / Quase nova / Qualquer coisa / Que se mova / É um alvo / E ninguém tá salvo*. A próxima canção, *A violência travestida faz seu trottoir* fala sobre como o cotidiano é doentio e violento, da busca pelo prazer aos anúncios de produtos. *Anoiteceu em Porto Alegre* é uma canção nostálgica, de uma banda gaúcha que morava em São Paulo neste momento e mostrava o cotidiano de um jovem na capital gaúcha. Em *Ilusão de ótica* podemos perceber a dificuldade de entendimento típica do adolescente posto em uma letra de música: *Eu entendo você que não me entende / Eu entendo você que não me entende / Eu não preendo você / Não se surpreenda / Quando eu digo sim / Quando eu digo não / Quando eu digo "talvez" / Você não entende / É natural / Naturalmente / Às vezes digo sim / Às vezes digo não*. A última música do disco é *Perfeita Simetria*, que é a mesma música de *O papa é pop* com outra letra. Nesta temos uma letra dor de cotovelo, com o protagonista agredindo sua mulher mas tentando reatar o relacionamento com ela.

O disco, de acordo com Alexandre (2002), vendeu mais de 350 mil cópias, ao mesmo tempo em que a crítica dizia que a banda representava o que havia de melhor no rock nacional naquele ano de 1990.

Enfim, este capítulo procurou compreender a ascensão do rock nacional do Brasil na década de 1980. Para tanto, fomos buscar na gênese do ritmo anglo-americano e sua chegada no país, com a Jovem Guarda opondo-se à Bossa Nova, ritmo de maior sucesso até então entre os jovens, bem como a ascensão do tropicalismo e a criação de trilhas sonoras para as novelas da Rede Globo de Comunicação. Vimos também a expansão da indústria cultural em terras brasileiras e o surgimento de fenômenos como Raul Seixas e Secos & Molhados. Em seguida, analisamos alguns dos principais pontos culturais dos jovens, como o teatro Lira Paulistana, que absorveu a chamada *Vanguarda Paulista*, mas que também abriu espaço para a nascente cena roqueira.

A estética punk, tão importante para a maioria dos conjuntos de rock também foi aqui abordada, assim como a criação do Circo Voador, que fez emergir a cena carioca de rock e a rádio Fluminense FM, com sua ousada proposta de incluir na sua programação as nascentes bandas brasileiras e, com isso, determinar que a frequência modulada era o espaço do jovem no rádio. Ademais, foi o principal trampolim para as

bandas iniciantes que começam a surgir a partir de 1980, e que também analisamos. Estas bandas, cujos primeiros trabalhos são anteriores a 1985 ajudaram a consolidar não somente o rock no Brasil, mas também a indústria cultural voltada para o público jovem e, em última instância, até mesmo a possibilidade de criação de uma revista como a *Chiclete com Banana*, em 1985.

Neste capítulo analisamos a criação das bandas, bem como seus álbuns e também algumas de suas canções, relacionando suas letras ao momento político brasileiro e, principalmente, a sociedade.

O auge do rock brasileiro percebe-se em dois momentos aqui pesquisados: a criação do maior festival de música do mundo na cidade do Rio de Janeiro e a ascensão meteórica da banda paulista RPM. Ambos os fatos determinam o momento de pico do estilo no país. E passado o *Rock in Rio*, temos a consolidação do estilo rock no Brasil e diversas bandas tornam-se grandes vendedoras de discos, auxiliadas também pela explosão do consumo gerado pelos planos econômicos governamentais. Com a mudança de governo para o civil, as letras das canções tornam-se mais soltas e as motivações, aspirações, frustrações e anseios sociais ficam ainda mais latentes, como percebemos na maioria das canções analisadas.

Este processo de identificação com a sociedade brasileira e seus anseios foi também percebido em diversas publicações impressas, de fanzines à grandes editoras, culminando na revista *Chiclete com Banana*, como veremos no capítulo a seguir.

### 3 A CHICLETE COM BANANA E SEUS ANTECEDENTES

Neste capítulo iremos abordar a história da revista *Chiclete com Banana* e suas principais influências e criadores. Verificaremos como se deu o movimento contracultural dentro dos Estados Unidos, a *Zap Comix*, capitaneada por Robert Crumb e talvez a maior influência de Angeli e seus demais criadores. Estudaremos também o semanário *Pasquim* e, em conjunto com ele, a obra de Henfil, outro grande influenciador da obra de Angeli. Em seguida, verificaremos as biografias de todos os maiores nomes envolvidos com a produção da revista *Chiclete com Banana* e, por fim, analisaremos a própria revista e suas principais personagens.

#### 3.1 O movimento contracultural norte-americano

O que chamamos de movimento underground nos quadrinhos norte-americanos deriva e se mescla com o chamado movimento contracultural. Para Pereira (2004), o termo foi inventado pela imprensa norte-americana na segunda metade da década de 1960 para designar um novo conjunto de manifestações culturais que floresceram nos EUA e também na Europa. Este movimento era marcadamente juvenil, e tentava ditar novas regras em relação à cultura vigente no período. Na sua base estavam a contestação e a necessidade de forjar novos meios de pensar e agir, novas formas de encarar o mundo que estava por vir. Os movimentos contraculturais, de acordo com Silva (2011), surgem no sentido oposto da homogeneidade inserida no processo de transformação da cultura em mercadoria.

Entre as principais características que Pereira (2004) levanta acerca do movimento, estão os cabelos compridos, que desafiavam pais e professores, o pacifismo, dada a morte de inúmeros jovens na guerra do Vietnã, a proliferação da música rock, principalmente com os Beatles e Bob Dylan, e a contestação do capitalismo como meio de subsistência da sociedade.

O ápice dessa subcultura acontece com o movimento hippie, ou *flower power*, no qual inúmeros jovens, imbuídos pelas características acima descritas se manifestavam nas ruas, nos festivais de música e nas artes. E se manifestavam também contrários às condições arbitrárias de educação e posicionamento acerca do jovem. Hobsbawm (2010) afirma que depois da Segunda Guerra Mundial o mundo

era mantido por uma gerontocracia, e que apenas na década de 1960 começa a mudar tal cenário. A juventude, porém, toma consciência de si e percebe sua força e influência. Ainda segundo o autor, a juventude, a partir da segunda metade da década de 1960 se transformava em um agente social independente.

Essa independência, além de manter certa autonomia, promove significativas mudanças na indústria. A mais afetada é a da música, que fazia fortunas a partir dos discos de rock, cerca de 70% a 80% de sua produção rotineira. E tais discos eram vendidos quase que totalmente para pessoas entre quatorze e vinte e cinco anos. Além dessa característica, outra que se sobressai, ainda de acordo com Hobsbawm (2010) é a criação do herói cuja vida e juventude acabam ao mesmo tempo. James Dean, Bob Marley, Jimi Hendrix e Janis Joplin são alguns dos ídolos que morrem cedo e deixam seu legado. Naquele momento, era mais interessante morrer jovem do que envelhecer. Ou, como diria a frase supostamente proferida por Janis Joplin, “É melhor viver dez anos de uma vida efervescente do que morrer aos setenta e ter passado a vida assistindo TV”.

O ápice dessa forma de pensar deu-se, de acordo com Santos (2012), em 1968 quando o movimento estudantil tomou conta das ruas em diversas partes do mundo, como os EUA e a França, contestando o sistema de ensino e a cultura em diversos aspectos. O conflito entre países ou formas de governo era muito menos importante do que o conflito interno de cada jovem. Entender-se era mais relevante do que entender os ideais governamentais ou fazer apologias e manter status político. Para esta nova juventude urbana, como informa Campos (2005), tudo deveria ser reconstruído, todo o status quo deveria ser reformulado.

A contracultura alimentou-se disso e de outra característica também apontada por Hobsbawm (2010): a informalidade. Para o autor, naquele momento histórico, cada indivíduo tinha que gozar de liberdades enormes, deveria ser independente do governo, da sociedade e das modas, o que se mostrou evidentemente falho. As modas imperavam, tendo os cabelos compridos e as calças boca-de-sino marcado as pessoas. Além disso, ser contra a sociedade e o governo apenas reafirmava a presença destes na vida cotidiana dos jovens. Mesmo assim, apenas nesta conjuntura poderíamos ter um “herói” tão diferente de seus pares quanto Robert Crumb.



### 3.2 Robert Crumb e a Zap Comix

Robert Crumb foi, para Santos (2011), a maior influência de Angeli nos quadrinhos. Crumb, como informa García (2012), nasceu em 1943, e de acordo com o documentarista Zwigoff (1994), oriundo de uma família disfuncional. Seu pai, Charles Crumb, era das forças armadas norte-americanas, o que fez com que a família se mudasse diversas vezes ao longo dos anos. O temperamento militar também fazia com que desprezasse as histórias em quadrinhos que seus filhos faziam desde crianças sob a supervisão do irmão mais velho, também chamado Charles.

Holm (2005) informa que desde muito novo a personalidade de Robert Crumb não era agradável. Segundo o autor, ele era mesquinho, egoísta e insolente, além de exigir de seus amigos empréstimo de discos e quadrinhos, que raramente eram devolvidos. Na adolescência começou a desenvolver o gosto pelos estilos musicais jazz e blues, preferindo os artistas mais antigos, notadamente os das décadas de 1920 e 1930 nos EUA. Além disso, continuava a gostar e colecionar histórias e revistas em quadrinhos da Disney e da EC Comics<sup>14</sup>.

Quando fez dezenove anos, decidiu não ir para a faculdade, mas sim arranjar um emprego. Foi então trabalhar na American Greetings Corporation, primeiramente fazendo cartões de felicitações comuns até perceberem seu jeito para piadas visuais, e depois trabalhando no departamento de felicitações cômicas. Ainda segundo Holm (2005), foi por volta dos 21 que o artista casou com sua primeira esposa. Segundo o próprio Crumb (1987) afirma em seu documentário, casou-se rápido demais, com a primeira que lhe apareceu.

Em 1965 experimentou pela primeira vez LSD, e ficou por meses sob efeito da droga, e nesse momento desenvolveu grande parte de suas personagens, como Mr. Natural, Angelfood McSpade e Mr. Snoid, por exemplo. Zwigoff (1994) diz que com a droga ele inventou um estilo, recuperando noções das histórias em quadrinhos que tinha lido quando criança, mas aumentando algumas de suas características como pés grandes e largos sorrisos.

Suas influências gráficas, porém, vão muito além dos quadrinhos. Holm (2005) diz que uma das suas maiores influências é Pieter Bruegel (ou Brueghel). Este

---

<sup>14</sup>EC Comics, fundada por Max Gaines em 1944 é uma editora norte-americana de histórias em quadrinhos que se notabilizou por produzir histórias de terror e suspense. Com o livro *Sedução do Inocente*, de Fredric Whertam, a editora foi posta em cheque pela sociedade, que a acusava de corromper a mente das crianças com histórias violentas e maldosas. A editora então teve que suspender este tipo de publicação e quase faliu por conta disso. De qualquer modo, ficou conhecida pelas histórias macabras e pelos seus desenhos realistas.

artista, que viveu entre 1525 e 1569 deu a Crumb a noção de desenhar multidões. Bruegel pintava grandes festas de camponeses, grandes celebrações. E sempre que desenhava essas cenas populares enchia os planos de fundo de características, além de individualidades de cada habitante da cena. Outra de suas influências, ainda de acordo com Holm (2005) é James Gillray, cujas charges e comentários sociais normalmente retratavam governantes – em especial o Rei George III – como estúpidos. Em sua obra conseguimos encontrar a teatralidade que também vemos em Crumb. Outro artista que influenciou Crumb por meio da sua visão de multidões foi George Cruikshank que, de certo modo, foi rival de Gillray. Cruikshank foi, além de caricaturista, ilustrador de livros. Ainda outras influências fora dos quadrinhos são apontadas, entre elas Hieronymous Bosch, Thomas Nast e Pablo Picasso.

Nos quadrinhos, ainda segundo Holm (2005), suas principais influências são Carl Barks, o principal desenhista do Pato Donald em todos os tempos, e criador de personagens marcantes como Tio Patinhas, Prof. Pardal, Gastão e os Irmãos Metralha. Para a maioria das crianças da década de 1950, Barks era a Disney em forma de quadrinhos.

Outra influência importante foi E. C. Segar, criador da personagem Popeye e outras personagens que muito se assemelharam ao posterior desenho de Crumb. A norte-americana Marjorie Henderson Buell, ou Marge, criadora da Luluzinha também foi grande influência para o artista. Ela e Walt Kelly, criador da série de quadrinhos povoada por animais chamada *Pogo*. Para Crumb, Kelly era impressionante na arte de balonamento, de colocar texto dentro de balões.

Outro artista muito caro à Crumb, ainda de acordo com Holm (2005) foi Will Elder, antigo quadrinista da revista *Mad* que era especialista em fazer planos de fundo repleto de criaturas e personagens, sendo capaz de dar personalidade para personagens secundários e até terciários. Mas de todos os cartunistas que Crumb admirava, o que ele mais se identificava foi também o único com quem trabalhou junto: Harvey Kurtzman, o criador da revista *Mad* em 1952.

Foi a partir de convite de Kurtzman que, segundo García (2012), Crumb foi trabalhar para a *Help! comics*. Para muitos estudiosos esta foi a primeira revista underground em solo norte-americano. E nela estavam, além de Crumb, Gilbert

Shelton, Gloria Steinem e Terry Gilliam<sup>15</sup>, todos nomes de grande importância no cenário cultural a partir dos anos 1960.

Em 1967, dois anos depois de ter tomado LSD pela primeira vez, e agora usuário diário do alucinógeno, Crumb, de acordo com Campos (2005), decide sair de Cleveland e ir para São Francisco, capital mundial da cultura hippie. Lá Brian Zahn, editor da revista *Yarrowstalks* pediu uma revista apenas com os trabalhos de Crumb. Além disso, encomendou a *Zap Comix* número 0. Crumb a desenhou, mas nunca viu publicada, já que Zahn havia saído do país e extraviado os originais da revista. Foi necessária a intervenção de Don Donahue, que estava naquele momento tentando criar sua própria revista underground e gostou muito do trabalho de Crumb.

A partir daí Crumb editou e começou a vender sua *Zap Comix* número 1 pelo preço de 20 centavos de dólar. Gonçalo Jr. (2012) informa que este preço era o dobro do preço de uma revista com o mesmo tamanho naquele período. Nesta empreitada, realizada no início de 1968, contou com a ajuda da esposa que, grávida, utilizava o carrinho do futuro bebê para carregar as revistas que eram vendidas de mão em mão aos transeuntes nas ruas do distrito de Haight-Ashbury.

A revista tornou-se um sucesso, logo esgotando todos os seus exemplares, obrigando Crumb a realizar nova impressão. Ao mesmo tempo, este sucesso acabou atraindo outros quadrinistas que iriam se juntar à Crumb nesta empreitada. A *Zap Comix* número 2 já conta com os nomes de S. Clay Wilson, Rick Griffin, Spain Rodrigues, Robert Williams, Gilbert Shelton e Victor Moscoso, como nos informam Mazur & Danner (2014).

Os autores dizem também que essa primeira onda de quadrinhos underground centrava-se no humor, que era tema conhecido e bem estruturado, mas também na discussão de temas considerados tabus na sociedade até então, como o sexo e o uso de drogas. O movimento underground, por estar longe do código de ética dos quadrinhos, oferecia novas oportunidades de explorar a visão particular de seus criadores. Além disso, é importante destacar que o ritmo de trabalho era totalmente diferente do esquema fabril de uma grande produtora de quadrinhos. Em editoras

---

<sup>15</sup>Gloria Steinem é uma jornalista estadunidense muito conhecida pela militância feminista, que denunciou diversos abusos contra as mulheres por parte de empresas e empresários. Já Terry Gilliam é um cineasta norte-americano que fez parte do seminal grupo inglês Monty Python, que definiu o humor nonsense na televisão mundial. Com o fim do grupo, tem uma próspera carreira como cineasta, principalmente dirigindo filmes de fantasia ou ficção científica.

como *Marvel Comics* ou *DC Comics*<sup>16</sup>, havia uma pessoa destinada a cada função, ou seja, um desenhista, um roteirista, um arte-finalista, um colorista... nos quadrinhos underground tudo era feito por apenas uma pessoa, com apenas uma visão do produto final.

Assim, Wilson, Moscoso, Crumb e demais artistas rejeitavam tudo o que fosse sofisticado para a geração anterior, buscando uma feiura intencional ou expressiva, muito mais focada na expressão do que na plástica. A principal influência comum de todos os participantes do movimento foram as revistas de terror da já mencionada *EC Comics*, que mensalmente – até o início da década de 1960 – colocava nas bancas inúmeras histórias com pessoas sendo decepadas, cadáveres ganhando vida e monstros aterrorizando cidadãos indefesos. Além disso, outra inspiração era a também já mencionada revista *Mad*, de Harvey Kurtzman, que entregava histórias mirabolantes e um humor refinado e ao mesmo tempo politicamente incorreto. Mas cada artista tinha liberdade suficiente para imprimir suas próprias ideias na revista, que agia como uma espécie de cooperativa, já que todos ganhavam royalties sobre suas criações e não havia exatamente uma hierarquia.

S. Clay Wilson, de acordo com Campos (2005), de todos os componentes da *Zap*, era o mais radical. Além de histórias de mutilações, lacerações e ferimentos, ele também abria o leque de escatologias à todo momento. Mazur & Danner (2014) nos lembram que já na sua estreia na *Zap Comix* havia a história *Head First*, em que um pirata cortava e comia calma e animadamente o pênis de outro pirata. Em outra história, um homem joga fezes em seus amigos. Era definitivamente uma abordagem completamente diferente de tudo aquilo que já fora visto até então nos quadrinhos norte-americanos.

Spain Rodriguez, era outro artista radical. Campos (2005) nos conta que pouco antes de entrar na *Zap Comix* ele era integrante ativo de gangues, delinquente juvenil e já havia sido preso algumas vezes. Além disso, era latino e com tendências comunistas. Coube a Rodriguez, quando juntou-se à equipe, trazer as histórias de detetive, com clima *noir*, misturando ficção científica e temas políticos com tom de humor exagerado. Mazur & Danner (2014) ainda lembram que basicamente todas suas histórias tinham conotação marxista, em clara afronta ao *american way of life*.

---

<sup>16</sup>DC Comics é a mais longa editora de quadrinhos de super-heróis dos Estados Unidos. Suas principais personagens são Batman, Superman e Mulher-Maravilha. Sua principal concorrente é a Marvel Comics, que surgiu em 1961 e cujas principais personagens são Homem-Aranha, X-Men e Capitão América.

Crumb (1987) diz que teve uma revelação ao ler os quadrinhos de Rodriguez e Wilson. Segundo o autor, a coragem para mergulhar profundamente nas suas fantasias mais sombrias veio diretamente desses dois colegas, e que a partir deles suas características se estabeleceram e o medo da rejeição das pessoas desapareceu.

Rick Griffin foi outro autor muito presente nas páginas da *Zap Comix* ao longo dos anos. Ele foi considerado, de acordo com Campos (2005), o maior criador de pôsteres de surf do período. Segundo este autor, por pelo menos três décadas, de 1960 à 1990, não houve nenhum elemento – logotipos, estampas de camiseta, anúncios publicitários – de surf que não remetesse às ideias executadas por Griffin a partir da metade dos anos 1960. Ele e Victor Moscoso, também oriundo dos pôsteres de surf e concertos de rock viraram grandes celebridades. Sua conexão com a juventude era tão grande que a maior revista do segmento juvenil norte-americano, a *Rolling Stone*, teve seu logotipo desenhado por Griffin. Ao mesmo tempo, Moscoso foi convidado para expor seus trabalhos no Museu de Arte Moderna de Nova York. A popularidade destes dois artistas era tão grande que em 1967 uma exposição com o trabalho de ambos contou com apresentações de Janis Joplin e Country Joe.

O visual psicodélico desenvolvido por ambos a partir de experiências com LSD trouxe para a revista abordagens não narrativas, abstratas, de livre associação. Mazur & Danner (2014) dizem que alguns dos trabalhos destes artistas trazem narrativas identificáveis, mas o jogo visual e os antigos personagens de desenhos animados completamente descontextualizados (principalmente o rato Mickey, da Disney) fazem com que o leitor tenha que utilizar muito a sua capacidade de abstração.

Robert Williams, viciado em velocidade e em carros estilo *hot rod*, ou seja, carros “envenenados”, trouxe para a *Zap Comix* um estilo rebuscado, violento e muito inspirado nos quadrinhos da EC Comics. Além disso, buscava fazer ferrenhas críticas ao modo de vida estadunidense.

Gilbert Shelton, por sua vez, é o maior nome dos comix depois de Crumb. De acordo com Campos (2005), seu *Wonder Wart-Dog*, uma paródia dos quadrinhos de super-heróis norte-americanos já fazia sucesso por volta de 1965, quando era publicado na revista *Help!*. Seu maior sucesso, porém, foram *The Fabulous Furry Freak Brothers*, três maconheiros cuja vida girava em torno de obter e usar a droga. Shelton foi o artista que mais se identificou com o *modus operandi* hippie. Ele era um hippie que fazia quadrinhos para hippies e incorporava aquele estilo de vida.

Com esse quadro de pessoal, a *Zap Comix* começou a ser cada vez mais importante para o cenário dos quadrinhos *underground* e, mais ainda, para toda a contracultura. A coexistência pacífica entre os maiores astros da revista – Crumb, Moscoso, Griffin, Wilson e Shelton – ajudou a consolidar ainda mais a revista. Mesmo assim, como salienta Gonçalves Jr. (2012), Crumb continuava ser o maior astro entre eles.

A vendagem da revista começou a aumentar mais e mais. A *Zap* começou a ser vendida nas *head shops* americanas, lojas conhecidas por vender acessórios para o uso de drogas e pôsteres de rock. Para Mazur & Danner (2014), foi a partir dessas lojas que a revista realmente começou a vender muito. Gonçalves Jr. (2012) chega a informar o número de um milhão de cópias para determinadas edições da revista.

Crumb então atingiu, novamente de acordo com Gonçalves Jr. (2012), o status de astro contracultural, do tamanho de William Burroughs ou Jimi Hendrix. Suas principais obras foram o cartum *Keep on Truckin'*, *Fritz the cat* e *Mr. Natural*.

*Keep on Truckin'* é uma imagem que remonta aos antigos cartuns da década de 1920 ou 1930 que Crumb se inspirou. Sua mensagem, muito ligada à cultura hippie é um incentivo cínico ao otimismo. Não desistir nunca, deixar a vida andar, não se preocupar. Tal imagem ficou tão icônica que, de acordo com Holm (2005), Crumb recebeu uma oferta de cem mil dólares para liberá-la para uma campanha publicitária. Ao longo dos anos esta imagem foi utilizada inúmeras vezes sem o consentimento do autor, tanto que, novamente de acordo com Holm (2005), em 1976 a imagem foi considerada domínio público. Crumb apelou da sentença e no ano seguinte recuperou os direitos sobre ela.



Figura 17. *Keep on Truckin'*

Fonte: <http://peganouttakes.files.wordpress.com/2013/06/keepontruckin.gif> <acesso em 10/07/2014>

Outro personagem maior de sua galeria é *Fritz the cat*. O gato foi criado ainda na sua infância, ao lado de seu irmão Charles. Mais tarde sua primeira publicação foi na revista *Help!*. Com o passar dos anos, e principalmente após a supracitada ingestão de LSD, a personagem adquiriu uma força nunca antes vista. Ficou debochada, anárquica, cínica e principalmente sexualmente ativa. Fritz tinha uma vida devassa, de acordo com Crumb (1987). E essa devassidão conquistou muitos hippies que naquele momento faziam apologia ao amor livre. Ao mesmo tempo irritou boa parte da parcela hippie que não gostou do tom misógino da personagem.

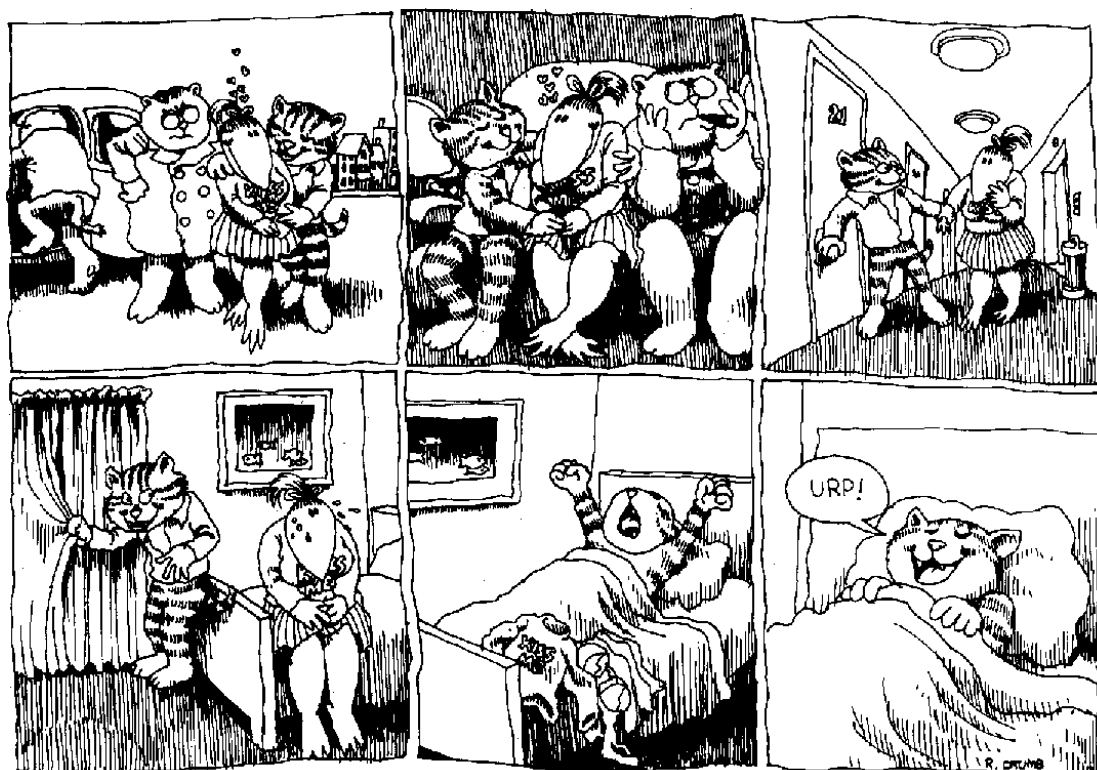


Figura 18. Fritz.

Fonte: [http://1.bp.blogspot.com/-nYFPiHoygVg/TchHSHCVgoI/AAAAAAAAABhw/\\_LXnYs4Ea8M/s1600/fritz4.gif](http://1.bp.blogspot.com/-nYFPiHoygVg/TchHSHCVgoI/AAAAAAAAABhw/_LXnYs4Ea8M/s1600/fritz4.gif)<acesso em 10/09/2014>

De qualquer forma, Fritz foi a personagem que mais alavancou o nome de Crumb para fora do circuito underground. Isso porque no auge da fama da personagem nos quadrinhos, Crumb foi procurado por Ralph Bakshi e Steven Krantz para transformar uma história da personagem em filme de animação. A princípio Crumb não queria, mas sua mulher – argumentando a falta de dinheiro em que viviam – convenceu o quadrinista a deixar produzir o filme em 1972 (HOLM, 2005).

Ainda que o filme tenha ficado aceitável para a maioria das pessoas que gostavam da personagem, seu autor o odiou. De acordo com o próprio Crumb (1987),

ele não conseguia mais olhar para *Fritz* e, em uma decisão que mais tarde seria imitada por Angeli, decide matar sua principal personagem. Assim, ainda em 1972 Crumb escreveu a história *Fritz the cat Superstar*, na qual o gato é morto por uma de suas amantes com um picador de gelo.

Sua outra grande personagem é *Mr. Natural*. O ancião criado por Crumb é uma espécie de guru para a geração hippie. E por meio dele, Crumb destila todo seu descontentamento e cinismo em relação aos jovens do período. O ceticismo e o desencanto de Crumb estão por todos quadros em que a personagem e seu amigo Flakey Foont aparecem. Holm (2005) diz que Mr. Natural tem tantos antecedentes que é praticamente impossível desvendar todos. Seu corpo baixo e sua longa barba lembram muito o terapeuta Fritz Perls, que desenvolveu a Gestalt-terapia nos anos 1940, bem como os antigos quadrinhos de 1930 e principalmente o Popeye de E. C. Segar.

Psicologicamente, podemos dizer que Mr. Natural é um sociopata. Ele deliberadamente trata as pessoas com maldade, principalmente seu amigo Flakey Foont. Está sempre à procura de sexo fácil com suas fiéis e ganhar dinheiro a partir de seus amigos. Além disso, é totalmente imoral. Não se importa em prejudicar as pessoas desde que haja alguma vantagem para ele no final da história, tampouco se preocupa em ter consideração com os demais, como percebemos na imagem seguinte.





Figura 19. Mr. Natural: vendendo sabedoria.

Fonte: CRUMB. Zap Comix nº 1. São Paulo: Conrad, 2005 p. 107

Apesar de ter sido criado por volta de 1966, sua primeira aparição foi no jornal underground *Yarrowstalk* número 1, de 1967 com baixíssima tiragem. A sua estreia nacional deu-se na *Zap Comix* número 1, em 1968, e até hoje é a personagem fictícia mais importante e duradoura de Crumb.

Mas de todas as personagens de Crumb, a mais importante, mais duradoura e de maior impacto não era fictícia: era o próprio autor.

Crumb, como Angeli posteriormente, desde o início de sua carreira fez de si próprio um personagem, explicitando suas contradições, manias e idiossincrasias aos seus leitores. Crumb era, de acordo com sua própria definição, um magrelo desajeitado. Não se parecia em nada com os demais componentes do movimento underground que, novamente de acordo com Crumb (1987) pareciam estrelas de bandas de rock. E o modo como ele se autorepresentava refletia esta forma de pensar. Sua autodepreciação era tão forte quanto sua forma de rir de si mesmo, como vemos na história a seguir.





Figura 20. Crumb: The many faces of R. Crumb.

Fonte: MAZUR & DANNER. Quadrinhos. História moderna de uma arte global. São Paulo: Martins Fontes, 2014 p. 25

Em suas histórias autobiográficas o autor sempre mostrava seu lado mais íntimo, não se limitando a meramente perceber seu entorno, ainda que o fizesse diversas vezes. Holm (2005) diz que os quadrinhos de Crumb eram confessionais, e exploravam a complexidade das relações domésticas. Crumb revelava em seus desenhos e histórias seus íntimos desejos sexuais, e o fazia porque

Para Deus não existem segredos. Fantasias sexuais secretas? Ora, é melhor por tudo no papel! No início não me expunha muito, mas, à medida que o tempo foi passando, comecei a me revelar cada vez mais. Aí isso começou a me incomodar. Será que as pessoas estão interessadas nesse tipo de coisa? Eu sabia que aqueles desenhos eram peculiares, perturbadores e até mesmo ofensivos para muita gente, em especial para as mulheres. Mas não conseguia deixá-los de fora dos meus quadrinhos. (CRUMB, 2010, p.35)

Seus quadrinhos autobiográficos, entretanto, pareciam ter grande aceitação de público, ao mesmo tempo em que consolidava a fama de guia da geração hippie. Até mesmo porque Crumb não era um hippie. Não se vestia como um e comungava apenas as partes relativas ao sexo e ao uso de drogas. García (2012 p.164) diz que Crumb “comportava-se mais como uma testemunha do que como um partícipe da revolução, um passageiro inesperado no trem do underground”.

É importante destacar que o papel da música rock foi preponderante para o movimento hippie e para toda a contracultura, mas Crumb jamais gostou de rock. Apesar de ter feito a capa do disco *Cheap Thrills* da banda Big Brother and the Holding Company (cuja vocalista era Janis Joplin) dizia que a música rock era barulhenta demais para seus ouvidos amantes de jazz e blues. Crumb teve êxito muito provavelmente por esta condição de *outsider*, que, com seu olhar arguto conseguia enxergar ao mesmo tempo as contradições do movimento hippie e as suas próprias contradições internas, gerando comicidade e crítica em suas obras.

Entre 1968 e 1972 suas revistas venderam milhões de exemplares, mas havia alguns entraves no próprio meio de produção. Uma vez que a gigantesca maioria dos artistas militava contra o sistema capitalista opressor, as remunerações eram feitas por meio de royalties que os artistas recebiam por vendagem das revistas. Isso teve, de acordo com Garcia (2012), dupla consequência: primeiramente, não havia prazo para as entregas dos materiais. Afinal, os artistas recebendo por royalties não precisavam de produção regular para se sustentar, estabelecendo outra via que não a da escravidão por serialização, como as demais editoras. Porém, a não serialização por vezes não motivava a criação de um segundo ou terceiro número de determinada revista, o que

acabou por esvaziar o movimento como um todo. A segunda consequência era a forma de vendagem. Como os artistas recebiam por revistas vendidas, e não por produção, não havia como trabalhar com o sistema de consignação e encalhe. O lojista deveria comprar a revista para depois revender, sem chance de devolução como nas demais distribuições. Esse sistema, ideal para pequenas tiragens não apenas sustentou os comix durante vários anos como também abriu caminho para a futura venda direta que, como afirma Santos (2010) atingiu toda a indústria de quadrinhos estadunidense vinte anos depois. Mesmo assim, Em 1973 o ápice dos comix já havia passado.

Ao final do movimento, podemos dizer que os grandes nomes como Crumb, Moscoso, Griffin, Shelton e Rodriguez continuaram durante muito tempo produzindo suas obras e realizando ótimos trabalhos, rompendo limites dos quadrinhos. Também é importante sinalizar, como faz García (2012), que esses artistas acabaram servindo de base para outros artistas, que ficariam conhecidos como alternativos, e que podemos citar Art Spiegelman, Chris Ware ou Jaime Hernandez. Além disso, o movimento dos quadrinhos underground nos Estados Unidos foi tão grande que rompeu fronteiras, inspirando e motivando a criação de artistas radicais em outros países.

No Brasil os quadrinhos de Robert Crumb e Gilbert Sheldon tiveram entrada por meio da revista *Grilo*, que, de acordo com Coimbra (2008), iniciou sua publicação em outubro de 1971, ainda no auge dos comix nos EUA. A revista pertencia à editora A&C (Arte & Comunicação), que anteriormente produzia a revista chamada *O Bondinho*, peça publicitária para o Grupo Pão de Açúcar. Segundo Gonçalves Júnior (2012), quando o contrato com a rede de supermercados se acabou, a editora decidiu seguir com a revista mesmo assim. Essa revista deveria ser um periódico de jornalismo de vanguarda. Era uma publicação feita por jovens para jovens, já que tanto leitores quanto jornalistas estavam por volta da casa dos vinte anos em janeiro de 1972, quando o primeiro número foi às bancas.

*O Bondinho* conversava com o público jovem que buscava novidades comportamentais e culturais, mesmo durante o período mais ferrenho da ditadura militar no Brasil. Foi, ainda de acordo com Gonçalves Júnior (2012), a mais densa obra sobre contracultura que tivemos em nosso país no começo dos anos 1970, tendo o periódico se tornado importante retrato da cultura brasileira, ao mesmo tempo em que,

em conjunto com o *Pasquim*, lançava novo formato de jornalismo cultural, nitidamente influenciado pelos jornais contraculturais franceses e norte-americanos.

Em julho de 1972, porém, *O Bondinho* deixou de circular, e a editora A&C apostou na revista *Grilo*, que já estava nas bancas, como uma espécie de sucessora, ainda que fosse completamente diferente em sua proposta.

A revista *Grilo* seria uma revista apenas de histórias em quadrinhos, e sua periodicidade deveria ser semanal. Seu nome era originário de uma das gírias mais utilizadas no momento.

Se alguém tinha algum problema ou vivia preocupado, por exemplo, significava que estava grilado. No sentido contrário, alguém sem *Grilos* era bacana, tranquilo, sem neuras. Se era paranoico, tinha *Grilos* na cabeça ou estava grilado por causa de algo ou alguém. E se era hippie, não passava de um bicho-*Grilo*. (GONÇALO JUNIOR, 2012 p.121)

Importante destacar, porém, que a revista tinha pretensão de levar aos jovens o melhor dos quadrinhos de vanguarda, ou seja, quadrinhos europeus como *Barbarella* de Jean-Claude-Forest, *Valentina* de Guido Crepax ou *Georges, o espancador* de Wolinski e também norte-americanos como *Peanuts* de Charles Schulz, *Pogo* de Walter Kelly e *B.C.* de Johnny Hart. Dada a força da *Zap Comix* nos Estados Unidos, desde o início da *Grilo* tentou-se trazer os quadrinhos de Crumb e Shelton.

Os motivos de se apostar em uma revista com esses moldes residia no fato de que o pessoal da A&C percebeu grande movimentação de compra e venda de quadrinhos de vanguarda importados em São Paulo e outras capitais. Imaginavam então que haveria compradores para uma publicação como a que desenhavam. Além disso, a editora, com o final de *O Bondinho*, precisava de capital de giro, e uma revista semanal seria a melhor solução.

Gonçalo Júnior (2012) afirma então que De início a publicação começou fechando acordos com as séries *Peanuts*, de Charles Schulz; *Pogo*, de Walter Kelly; *Tumbleweeds* de Tom K. Ryan; *Horace e Buggy*, de Don Edwing e Paul Coker; *B.C.*, de Johnny Hart; *Good guys*, de Bond Lane e *O Mago de Id*, de Brant Parker e Johnny Hart. Ao mesmo tempo em que lançavam tais materiais, os colaboradores da revista foram também buscar mais material adulto para publicação das futuras edições, o que não mostrou-se fácil, já que naquele período não se conhecia, no exterior, a realidade da indústria gráfica brasileira, então os contatos tiveram que ser feitos quase que em sua totalidade diretamente com os autores. Por este motivo as seis primeiras edições

saíram com o material listado anteriormente, completamente calcado nas tiras de jornais norte-americanos.

Várias das conversas com os autores europeus obtiveram êxito, como Guido Crepax, que liberou sua *Valentina* sem custos, apenas para ser conhecido no Brasil, mesma ideia de Wolinski e seu *Georges, o espancador*.

Como já dissemos, a revista chegou às bancas em outubro de 1971, e seu impacto deu-se diretamente nos leitores do *Pasquim*, que agora possuíam também a vanguarda de quadrinhos importados, além daqueles publicados pelo semanário carioca. A tiragem inicial da *Grilo* foi de 50 mil exemplares, sendo vendida a Cr\$ 1,00. Apenas a título de comparação, um exemplar de *O Pato Donald*, da editora Abril, de outubro de 1971 custava Cr\$ 0,60 e um exemplar da revista *Mônica*, da mesma editora e no mesmo período custava Cr\$ 0,90. Todos os exemplares desta tiragem foram vendidos, mas logo após o lançamento a vendagem caiu e estabilizou-se por volta de 35 mil exemplares, de acordo com Gonçalo Júnior (2012).

Em abril de 1972 a revista muda para o formato *comic book* (17 x 26 cm), deixando o formato tabloide (22,5 x 31,5 cm) para trás. Seu preço também aumentou, dobrando seu valor para Cr\$ 2,00. A edição de mudança trouxe um especial com os *Peanuts*, incluindo até mesmo o ensaio de Umberto Eco para a criação de Schulz que sairia apenas em 1973 no Brasil no livro *Apocalípticos e Integrados*. Na edição seguinte, a de número 26, estreiam ao mesmo tempo Wolinski e Pichard com sua criação *Paulette* e Robert Crumb, que foi, de acordo com Angeli (*apud* Dalto, 1993), o primeiro contato dele com a obra de Robert Crumb influenciando-o de maneira enorme. Laerte Coutinho foi outro que muito se influenciou pela *Grilo*. Gonçalo Júnior (2012) afirma que a revista foi fundamental para que Laerte fundasse a revista *Balão* em novembro de 1972 com seus colegas Luiz Gê, Paulo Caruso e Chico Caruso. A revista *Grilo*, de acordo com Silva (2011), se apresentava como uma “janela” para que leitores brasileiros conseguissem ler o que estava sendo produzido na vanguarda dos EUA e Europa.

A edição número 28 da revista apresentava outra editora, a Espaço-Tempo, que era, de acordo com Gonçalo Júnior (2012) uma forma da editora A&C se reformular e tentar sair do prejuízo e da falência certa, uma vez que não conseguiam administrar as dívidas tampouco conseguir crédito para impressão de novos exemplares.

A edição número 35 mudou novamente o formato, desta vez para o formato magazine (20 x 26 cm), mas já eram medidas desesperadas. A editora Espaço-Tempo partiu para um confronto explícito contra a ditadura, o que não era viável no tempo da repressão originada pelo AI-5.

Assim, a revista encerrou suas atividades no número 48, em setembro de 1973, no mesmo mês que completava dois anos de existência. E no último número, pela primeira vez, houve espaço para um quadrinista brasileiro: uma entrevista de vinte páginas com Henfil, a última antes dele viajar para os Estados Unidos tentar a sorte.

### 3.3 Henfil e o Pasquim

Henfil chamava-se Henrique de Souza Filho, nasceu em 5 de fevereiro de 1944 em Ribeirão das Neves, região metropolitana de Belo Horizonte. Tinha sete irmãos e dois deles, bem como Henfil, eram hemofílicos. Moraes (1997), diz que por causa da doença, Henfil sempre soube que teria vida curta, e sempre conviveu com a iminência da morte.

Seus primeiros cartuns e charges foram produzidos para o Diretório Acadêmico da faculdade de Ciências Econômicas que seu irmão nove anos mais velho, Betinho, fazia. Pouco depois foi trabalhar na revista *Alterosa*. Primeiramente como revisor, mas depois foi descoberto como cartunista. O diretor da revista, Roberto Drummond, viu no trabalho ainda cru de Henfil a chance de fazer surgir um novo cartunista. Para tanto, Henrique precisava de um nome artístico e Drummond sugeriu Henfil, juntando as primeiras sílabas de seu primeiro nome e último.

Surgiu então o golpe militar, e Betinho teve que se refugiar no Uruguai, já que era militante da esquerda e tinha ajudado a fundar a Ação Popular que, de acordo com Azevedo (2010), era uma entidade marxista-leninista que naquele momento ansiava pela criação de um partido proletário. Nesse momento Henfil tentou sair da *Alterosa*, mas seu diretor lhe impôs o desafio de criar um personagem. Henfil então criou uma dupla: Cumprido e Baixim, os Fradinhos.

O traço de Henfil neste momento já despontava. Suas principais características já estavam postas quando da criação dos Fradinhos: a velocidade das linhas, o jeito transgressor, o traço fino e econômico. Com o passar do tempo essas características foram se acentuando cada vez mais, e os dois frades refletiam esse aprimoramento.



Ambos vestiam hábitos dominicanos, mas Cumprido era alto, magro e narigudo. Baixim era baixo, atarracado, gordo e bonachão. Suas características não poderiam ser mais antagônicas. Ao mesmo tempo em que Cumprido desejava ser um cristão perfeito, zeloso dos preceitos da moral e bons costumes, Baixim era anárquico, endemoninhado e sádico. A graça das piadas estava justamente nas maldades que Baixim fazia com Cumprido ou com as demais pessoas. O sadismo era tanto que por vezes Henfil apelava até para a escatologia, como vemos nas imagens a seguir.



Figura 21. Os Fradinhos: porte de arma.

Fonte: HENFIL. Fradim nº 8. São Paulo: Fundação Henfil, 2013. p. 13



Figura 22. Os Fradinhos: casquinha de leproso.

Fonte: HENFIL. Fradim nº 2. São Paulo: Fundação Henfil, 2013. p. 2



Figura 23. Os Fradinhos: Cachorros e virilidade.

Fonte: HENFIL. Fradim nº 6. São Paulo: Fundação Henfil, 2013. p. 13

O golpe militar, porém, fechou a revista *Alterosa*, e Henfil transferiu-se para a coluna de charges do *Diário de Minas*. Moraes (1997) diz que como eram charges diárias, Henfil aprimorou ainda mais seu traço, já que o tempo para produzi-las era escasso. Ele desenhava de tudo, de futebol à política externa, de cotidiano à política salarial. As charges, entretanto, não eram muito denunciatórias, haja vista a situação do país. Mesmo assim, Henfil ganhou o *Troféu Cid Rebelo Horta* como melhor cartunista de 1965 e por conta disso foi chamado pela Editora do Professor para publicar uma coletânea dos seus mais de 2000 desenhos. Este livro saiu no ano seguinte com o nome de *Hiroshima, meu humor*, parodiando o nome do filme de Alain Resnais<sup>17</sup>.

Com o sucesso do livro, decide se transferir para o *Jornal dos Sports* mineiro. Lá começou a ser aclamado e rapidamente chamado para fazer parte da versão carioca do Jornal. Joffre Rodrigues chamou Henfil não apenas para o *Jornal dos Sports*, mas também para o encarte *O Sol*. Ao chegar no Rio de Janeiro começou a trabalhar também para o *Cartum JS*, cuja responsabilidade era de Ziraldo e que havia chamado os maiores cartunistas de humor do Brasil para ajudá-lo, como Jaguar, Fortuna e Borjalo, entre outros. Assim Henfil conheceu a nata do cartunismo brasileiro.

O encarte *O Sol*, por pressões do regime militar, deixou de circular no primeiro mês de 1968. No *Jornal dos Sports*, porém, Henfil seguia fazendo suas charges futebolísticas. No início criticando técnicos indecisos e cartolas, mas depois entendeu que seu público era a torcida, e começou a fazer humor a partir da rivalidade dos times. E também começou a fazer tiras mais voltadas à rodada da semana, ao resultado do domingo e suas repercussões nas torcidas. Malta (2008) diz que nesse período, a melhor ideia de Henfil foi transformar os mascotes dos clubes, que eram personagens estrangeiros, em algo identificável com a torcida. Com essa repercussão foi chamado por Jaguar para integrar o *Pasquim*.

O *Pasquim*, de acordo com Braga (1991), iniciou-se com pouca pretensão. Em junho de 1969 um grupo de amigos decide criar um semanário com a visão do bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro, naquela época, o bairro mais importante do Brasil, centro da vanguarda cultural brasileira. Entre esses amigos estavam Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Claudius, Carlos Prosperi e Luiz Carlos Maciel. Mais tarde juntaram-se a eles Ziraldo e Henfil.

---

<sup>17</sup>Alain Resnais em 1959 dirigiu o filme *Hiroshima, meu amor*, um dos primeiros filmes do movimento que ficou conhecido como *nouvelle vague*.

Dois foram os principais antecedentes do *Pasquim*: a revista *Pif Paf*, de Millôr Fernandes e o jornal *A Carapuça*, que era editado por Sérgio Porto, mais conhecido como Stanislaw Ponte Preta. Com a morte de Porto, a editora Distribuidora Imprensa chamou Jaguar e Tarso de Castro para continuar o projeto, mas estes declinaram, oferecendo outro produto: um jornal de crítica de costumes chamado *Pasquim*. Assim, a Distribuidora Imprensa entrou com dinheiro e logística. Os jornalistas entraram na sociedade com trabalho e conteúdo. Os lucros seriam divididos meio a meio.

Com projeto gráfico ricamente ilustrado, textos curtos e leitura fácil, o *Pasquim* inicia sua jornada dia 26 de junho de 1969 com tiragem inicial de 14 mil exemplares que, segundo Jaguar (2006), esgotaram-se em dois dias, obrigando a gráfica a imprimir mais 14 mil. Cinco meses depois, o jornal já vendia 100 mil exemplares. No número 27 estabiliza-se em cerca de 200 mil exemplares.

Em seu início, o jornal não tinha cunho político, sendo mais centrado em cinema, música e futebol. E seu projeto gráfico fazia com que as matérias fossem não somente lidas, mas também vistas, fossem agradáveis aos olhos. Outra característica marcante do jornal é que não havia hierarquia: era um jornal de um grupo de amigos, no qual todos tinham liberdade idêntica. Essa falta de hierarquização atingia todo o jornal, tanto que até o número de páginas variou muito durante o primeiro ano. Havia edições com 16 páginas, outras com 24, outras ainda com 28 ou 26 páginas. Apenas a partir do número 55 estabilizou-se em 32 páginas.

Augusto (2006) diz que Henfil entra na equipe no número 2, Paulo Francis no número 6 e Ivan Lessa no número 27. Além disso, muitos colaboradores fizeram parte do jornal, enviando textos. Entre eles Vinícius de Moraes, Otto Maria Carpeaux, Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Chico Buarque, Caetano Veloso, Jô Soares, Chico Anysio, Flávio Rangel, Fernando Sabino, Antônio Callado, Fernando Veríssimo, Carlos Heitor Cony, Rubem Fonseca, Ruy Castro, entre muitos outros.

Jaguar (2006) informa que desde a concepção do jornal já existia o rato Sig, desenhado por ele e mascote do jornal. Além dele, Henfil traz os Fradinhos, Ziraldo libera os Zeróis para o jornal e desenha o Marciano exclusivamente para este. Claudius cartuniza fábulas com intenções políticas. E muitos desenhos eram de colaboradores internacionais, como Wolinski, Jules Feiffer, Don Martin e Copi.

A maior inovação do *Pasquim* foram as entrevistas ou, como diz Jaguar (2006), a forma como estas eram conduzidas e apresentadas no hebdomadário. Primeiramente não era apenas um entrevistador, mas cinco ou seis membros do

jornal. Depois, não havia copidescagem para impressão, ou seja, a entrevista era impressa com todas as gírias, incongruências, vícios de linguagem e maneirismos não só do entrevistado mas também dos entrevistadores. Apenas os palavrões eram trocados por asteriscos, o que fazia dupla função, de acordo com Braga (1991): os leitores entendiam o conteúdo e o jornal não tinha problemas com a censura. Outra invenção do *Pasquim* foram as Dicas. O que no começo eram dicas de espetáculos e restaurantes viraram, a partir do terceiro mês do jornal, comentários pequenos sobre atualidades que consumiam quatro páginas do jornal.

Augusto (2006) diz que o leitor padrão do jornal (cerca de 70%) tinha entre 18 e 30 anos, o melhor público para o mercado publicitário. Mesmo assim, os anunciantes não gostavam do jornal, pois temiam represálias do governo ditatorial. No número 39 o jornal começa a ter problemas com a censura, sendo que pela primeira vez teve que ser submetido a ela e liberado depois de vários cortes em seus textos e imagens. Na mesma semana, em março de 1970, em que o jornal foi submetido à censura, uma bomba foi jogada no prédio do jornal, mas não explodiu.

Os problemas econômicos do jornal também vão se mostrando evidentes com o passar do tempo. Braga (1991) diz que as vendas eram boas, e a publicidade ocupava cerca de 10 a 15% da superfície do jornal, mas a desordem administrativa imperava, sendo que nem despesas nem receitas eram controladas. Em 1 de novembro de 1970, Ziraldo, Paulo Francis, Luiz Carlos Maciel, Paulo Garcez e Haroldo Zager foram presos na redação do jornal, em uma tentativa do governo de diminuir a presença do jornal nas bancas, já que dois meses sem a equipe fatalmente impediriam a circulação do jornal. Nos dois dias que se seguiram foram também presos Fortuna, Sérgio Cabral, Paulo de Tarso e Jaguar. Henfil escondeu-se na casa de um amigo, com medo do que poderiam fazer na prisão com ele, uma vez que, como nos lembra Moraes (1997), Henfil não poderia levar tapas ou socos pois poderia morrer vítima de sua hemofilia. Interessante ponderar, como faz Braga (1991), que o governo poderia simplesmente ter fechado o jornal. Não o fez porque havia uma tentativa de parecer respeitador da liberdade de imprensa.

Na edição seguinte, Millôr preenche apenas com materiais de arquivo. Ele era ajudado por Martha Alencar, Miguel Paiva e Henfil. Estes pediram ajuda à várias personalidades, que tornaram-se colaboradoras do jornal enviando textos e imagens naquele momento de falta de pessoal. Mas mesmo com o apoio, as vendas do jornal despencaram de 160 mil exemplares, na média, para pouco menos de 60 mil. E os

poucos anunciantes que haviam começam a anunciar menos ou simplesmente abandonar o jornal. No último dia do ano de 1970, o exército liberou os prisioneiros.

Com a administração ruim, a falta de anunciantes e a vendagem em baixa, o *Pasquim* contrai dívida de cerca de um milhão e oitocentos mil cruzeiros, de acordo com Moraes (1997). Apenas a título de comparação, cada edição do *Pasquim* custava apenas um cruzeiro.

Assim, com a saída da prisão, os líderes do *Pasquim* demitiram Tarso de Castro que era o responsável pela administração e começaram a buscar uma forma mais profissional de gerir o jornal. Santos (2012) comenta que o *Pasquim* sempre trabalhou como sociedade de cotas, mas naquele momento esta forma de gerenciamento estava estagnada por conta das dívidas. Assim, Henfil, Jaguar, Ziraldo, Millôr e Sérgio Cabral passaram a trabalhar praticamente de graça, sendo que algumas vezes era necessário inclusive injetar dinheiro individual pra tentar sanear as contas.

Do ponto de vista do conteúdo do jornal, após as prisões – e consequente diminuição do público – os colaboradores passaram a cifrar melhor seus textos e desenhos. Nesse momento era necessário implicitar, subentender, entrelinhar os conteúdos. E cabia aos leitores decifrar tais códigos. Nesse momento Braga (1991) salienta que a censura havia paralisado culturalmente o Brasil.

Em setembro de 1972 os remanescentes do *Pasquim*, com direção de Millôr Fernandes, conseguem ter uma estrutura estável de organização de empresa, agora podendo considerar-se viável. E esta empresa, que antes chamava-se O *Pasquim*, passa a chamar-se Codecri.

Ao mesmo tempo, Henfil cria o *Cabôco Mamadô*, e seu *Cemitério de mortos-vivos*. Malta (2008) diz que tal personagem foi criado para criticar personalidades que, aos olhos de Henfil, haviam colaborado com a ditadura. E por colaboração Henfil entendia qualquer anuência ao regime. Elis Regina, por exemplo, foi enterrada no cemitério porque aceitou cantar o hino nacional brasileiro na abertura das Olimpíadas do Exército, em 1972. Outros que também foram enterrados por supostamente colaborar ou manter-se neutro em um período de combate foram Roberto Carlos, Marília Pêra, Hebe, Tarcísio Meira, Glória Menezes, Pelé, Paulo Gracindo e Wilson Simonal. Para Henfil, o humor só fazia sentido quando engajado. Humor é denúncia e, coerente com tal pensamento, Henfil dizia odiar o desbunde e a

contracultura importada principalmente dos Estados Unidos, que pregava o *nonsense* e a ausência de comprometimento político.

Assim, em seu novo emprego no *Caderno B* do Jornal do Brasil, Henfil criou três personagens que deveriam ser a cara da pobreza brasileira, do subdesenvolvimento e do sofrimento derivado das políticas sociais inadequadas. Nasceram Zeferino, Graúna e o bode Francisco Orelana. As três personagens, que sempre atuavam juntas, viviam no cangaço brasileiro, sem água, sem comida e sem educação. Com essas condições, criticavam o governo e as condições de vida no Brasil dos mais pobres, como percebemos na tira abaixo.



Figura 24. Os Fradinhos: Cachorros e virilidade.

Fonte: HENFIL. *Fradim* nº 5. São Paulo: Fundação Henfil, 2013. p. 32

Paralelo à essas criações, Henfil editou o *Almanaque dos Fradinhos*, pela Codecri. Devido ao sucesso do álbum, o artista decide criar a revista mensal *Fradim*, editada pela mesma Codecri. A partir do número 2 da revista os frades dividem a revista com Zeferino e companhia. De acordo com Moraes (1997), Henfil pensava que lançar uma revista nesta periodicidade ampliaria os leitores de Zeferino e consolidaria a penetração dos *Fradinhos*. A tiragem da revista era de 70 mil exemplares.

Apenas no primeiro número a revista foi vistada pela censura. A partir daí, os censores avisaram a Codecri que qualquer abuso de parte da revista seria passível de apreensão. Isso foi, para Henfil, péssimo. Porque segundo ele, a autocensura era muito pior do que a censura oficial. Se castrar ao produzir material seria a pior coisa para o artista. Isso tanto fez-se verdade que apenas seis meses depois Henfil abandonou a revista, afirmando que voltaria quando pudesse ter mais liberdade.

Em 1973, depois da supracitada entrevista para a *Grilo*, Henfil se mudou para os EUA, com duas principais ideias: tratar-se contra hemofilia no melhor hospital do mundo e também tentar vender suas tiras. Segundo Moraes (1997), contribuíram para sua ida a pressão do AI-5 sobre seu trabalho e vida pessoal e também as brigas internas no *Pasquim*.

A ida para Nova York foi a pior possível. Primeiramente ele descobriu que os tratamentos no hospital eram todos custeados pelo paciente. E que não eram baratos, principalmente para alguém que não ganhava em dólar. Suas personagens também não emplacaram nos jornais estadunidenses. Como os norte-americanos não entenderiam *Graúna* e companhia, Henfil optou por tentar verter *Baixim* e *Cumprido* para o público americano sob o título de *The Mad Monkeys*. As tiras foram consideradas de extremo mau gosto e não duraram nem dois meses nos jornais em que foram apresentadas. Além disso, Henfil recusava-se a aprender o idioma bretão.

Assim, em julho de 1975 Henfil voltava para o Brasil, em um momento em que a censura não mais atuava sobre o *Pasquim*, já que os censores avisaram a equipe que a partir de 24 de março de 1975 o jornal não estava mais sob censura prévia. Mas que poderia ser apreendido caso se excedessem. Foi apreendido no dia seguinte graças a um texto de Millôr provocando a censura e perguntando se dessa vez poderiam falar o que queriam. Não podiam.

Mas na volta para o *Pasquim*, Henfil dedicou-se apenas às charges políticas. E todas elas direcionadas contra o governo Geisel. Ao mesmo tempo dedicou-se ao relançamento da *Fradim* e criava a personagem *Ubaldo, o Paranoico*, a partir do relato de seu cunhado acerca da morte de Vladimir Herzog por espancamento. *Ubaldo* representava o medo constante de quem desafiava os militares. A grande imprensa tratava da morte de Herzog laconicamente. TV e rádio foram proibidos de noticiar, e mesmo o *Pasquim* teve medo de noticiar, limitando-se a fazer referência ao culto ecumênico em memória do jornalista. A liberdade de expressão é cada vez menor e o *Pasquim* tenta analisar e ironizar a censura. Mas sempre de modo velado.



Ao mesmo tempo, concentra-se na causa da anistia, promovendo debates, entrevistas e questionamentos acerca do tema.

Também em 1978 Henfil foi chamado por Luiz Inácio Lula da Silva para contribuir com a *Oboré*, a empresa de comunicações dos metalúrgicos, chefiada por Laerte Coutinho. Ali ambos dedicaram-se à causa operária, e Henfil teve sua primeira integração com os cartunistas da nova geração, como Laerte, Chico Caruso, Paulo Caruso, Angeli, Nilson e Jaime Prates. A estreia de Henfil na empresa foi no Informativo do Sindicato dos Trabalhadores em Indústrias Químicas. Como a *Oboré* era supra-sindical, em dois anos Henfil, Laerte e demais cartunistas colaboraram com dezenas de sindicatos do estado de São Paulo.

Pouco tempo depois, Henfil convidou Glauco Vilas-Boas, que havia conhecido no Salão de Humor de Piracicaba para dividir o apartamento em que morava. Convite este estendido para Angeli, Laerte e Nilson. Este apartamento, também conhecido como “bunker”, era a principal sede de trabalho e convívio dos cartunistas. Ali eles desenvolviam boa parte dos seus trabalhos para a *Oboré*, no tempo que tinham entre suas atividades com a grande imprensa. Mas Henfil, como mostra Laerte (*apud* Mendes, 2011) sempre estava disposto a lhes passar dicas, truques e treinamentos.

Ramos (2014) diz que Henfil “adotou” Glauco, e que gostava dele porque o traço de ambos era muito parecido, ágil, ritmado e simples. Havia, porém, um problema entre Henfil e os jovens cartunistas: eles ainda estavam em formação e aparentemente não houve paciência do mentor para com os discípulos. Além disso, conforme explica Santos (2012), Henfil queria influir na posição política dos rapazes. E não aceitava o humor só pelo humor. Queria um humor com bandeira, com militância. Isso acabou afastando Angeli de Henfil, que discutiram em 1979 e nunca mais trabalharam juntos, apesar da enorme reverência que discípulo faz ao mestre. Os dois colidiram na esfera do humor. Com a iminência da abertura, o trabalho de Angeli enveredou pela crítica de comportamento – como veremos – e Henfil discordou dessa postura, chegando, como informa Moraes (1997) a publicar no *Pasquim* que o tipo de humor de Angeli fortalece a Direita.

Essa guinada de humor de Angeli apenas anunciava o declínio do *Pasquim* com a aproximação da abertura. O tema que mais era caro ao hebdomadário se esgota jornalisticamente, ao mesmo tempo em que a grande imprensa começa a poder dizer o que não poderia dizer antes, roubando muitos dos leitores do *Pasquim*. No final de

1979, segundo Braga (1991), o jornal encomenda uma pesquisa e descobre que é lido não mais por jovens, mas sim por profissionais liberais e, principalmente, jornalistas.

Henfil, por sua vez, ajudou a fundar o Partido dos Trabalhadores, com quem comungava muitos dos ideais desde seu início em junho de 1980. Moraes (1997) informa que toda a produção visual das campanhas de Lula para o governo do Estado de São Paulo e de Hélio Bicudo e Jacó Bittar para o Senado nas eleições de 1982 foi feita por Henfil.

Também em 1980 o artista entrou para o programa *TV Mulher*, da Rede Globo, fazendo um anárquico quadro de oito minutos de duração chamado *TV Homem*. Esse quadro durou cerca de dois anos, e só foi encerrado por culpa de uma indefinição da empresa, que não sabia se continuava com o quadro humorístico no programa de origem ou mudava-o para a revista eletrônica semanal Fantástico.

Durante o biênio 1982/1983 atuou como espécie de secretário de Teotônio Vilela, principalmente porque esse era ferrenho defensor das eleições diretas para presidente da república. Inclusive, segundo Malta (2008), o *slogan* da campanha, *Diretas já!*, foi cunhado por Henfil para a série de quatro entrevistas concedida por Vilela ao *Pasquim* em março de 1983. O problema de Vilela era o mesmo de Henfil. Para Moraes (1997), ambos eram radicais demais para aquele período da vida política brasileira. E ao mesmo tempo em que Henfil começou a perder seu espaço de publicação, Teotônio Vilela foi aos poucos sendo afastado do PMDB, que preferia Ulysses Guimarães como nome mais ponderado. Em 27 de novembro de 1983 Vilela faleceu, vítima de câncer.

Ao mesmo tempo, em 1982, como informa Santos (2012), Laerte, Angeli e Luiz Gê iniciam sua colaboração no *Pasquim*. Foram recebidos com a manchete “Os sampistas estão chegando”, criando a página *Rumores paulistas*, na tentativa de transformar o jornal em algo mais cosmopolita. Tanto que em conjunto com eles veio também o gaúcho Edgar Vasquez, conhecido pelo personagem Rango, um pobre favelado que o tempo todo estava com fome.

Em 1984 o cinema atraiu o chargista, e ele começou, com Joffre Soares, a compor o longa metragem cômico e crítico *Tanga: Deu no New York Times*. O filme, que conta a história de uma ilha miserável onde a população analfabeta e seu ditador acabou com a imprensa. Na ilha só chega um único exemplar do New York Times, e tudo aquilo que o jornal publica, é encarado como verdade. Assim, grupos de guerrilheiros tentam pegar o jornal para tomar o poder. O filme que, de acordo com

Moraes (1997), ganhou Sol de Ouro de melhor filme pelo Júri Popular do Rio Cine Festival, foi lançado em 26 de junho de 1987, mas Henfil já estava muito debilitado por conta da AIDS, que havia sido diagnosticada no ano anterior. Seu último cartum foi veiculado pelo O Globo em 8 de julho de 1987. Henfil morreu às 10:30 de 4 de janeiro de 1988. O *Pasquim* sobreviveu um pouco mais, mas, como explicita Braga (1991), foi perdendo sua capacidade de ser relevante ao longo dos anos, cada vez com vendagens menores e menores, atraindo menos público, menos anunciantes e tendo menos influência. Até que, de acordo com Jaguar (2006), no número 1072, no dia 11 de novembro de 1991 o jornal se extinguiu.

### 3.4 Balão e fanzines

A revista *Balão*, cujo primeiro número chegou às mãos de seus leitores em novembro de 1972, segundo Santos (2012), foi inspirada pelo underground estadunidense de Crumb e seus colegas. Diversos alunos de faculdades paulistas se organizaram em torno de centros acadêmicos para publicar suas próprias revistas fora do esquema de grandes editoras. Alunos da Faculdade de Urbanismo e da Faculdade de Comunicação e Artes da USP se reuniram para imprimir uma revista na impressora da FAU. Entre esses alunos estavam Luiz Gê, Laerte, Lord K, Chico Caruso e Paulo Caruso, todos eles artistas de renome nacional nas décadas seguintes.

A filosofia da *Balão*, muito parecida com a dos *Comix*, era a da expressão individual por meio dos produtos culturais, criando quadrinhos autorais, sem amarras estéticas ou publicitárias. E uma coisa deveras importante para o período, por se tratar de uma publicação com baixíssima tiragem para o período (cerca de 1000 cópias, segundo Santos (2012), em um momento em que revistas como Tio Patinhas vendiam por volta de 400.000 exemplares) e distribuição apenas dentro da maior universidade do Brasil, estava livre da Censura Federal.

A revista teve nove edições, mais uma compilação posterior, mas apesar de sua breve existência, ajudou a consolidar novas formas de pensar os quadrinhos tanto enquanto produção quanto enquanto estética. Prova disso é que Marquezi (1980) lista uma série de revistas/fanzines que apareceram inspiradas na *Balão*. Entre elas podemos destacar *A Boca*, *AGRAF quadrinhos*, *Caroço*, *Migrante*, *Sarrumor jovem e Quadreca* em São Paulo, *Cordelurbano*, *Mosca*, *Vírus*, *Poranduba* e *Roleta* no Rio de

Janeiro. Em Belo Horizonte havia *Meia-sola* e *Humordaz*, Em Curitiba, *Casa de Tolerância*, em Brasília tinha *Risco*, em Alagoas *Os Cangaceiros*, em Teresina havia o *Humor Sangrento*, Natal tinha *Cabra-macho* e *Maturi*, Recife fazia *O outro* e Salvador tinha *Na era dos quadrinhos*. Todas essas revistas ajudaram a desenvolver um público leitor de quadrinhos nacionais de autor, como os que veremos a seguir.

### 3.5 As mentes por trás da Circo Editorial e a Chiclete com Banana.

Antônio de Souza Mendes Neto, muito mais conhecido como Toninho Mendes, nasceu em Itapeva, interior do Estado de São Paulo em 1954, filho de um motorista de caminhão que posteriormente se tornaria dono de um bar no bairro da Casa Verde, já na capital São Paulo.

No bairro havia uma feira, e na feira uma banca de quadrinhos usados. Ali na banca, de acordo com Finotti (2014), Toninho Mendes e Angeli se conheceram, o primeiro com doze anos e o segundo com dez. Seu interesse em comum eram os quadrinhos de *Tarzan*, *Tio Patinhas*, *Sobrinhos do Capitão* e *Bolinha* entre muitos outros.

Alguns anos depois, quando Mendes estava com 15 anos o *Pasquim* chega às bancas de São Paulo e promove uma revolução na mente dos dois jovens, que nunca haviam tido contato com cartuns tão bem elaborados, adultos e localizados na realidade brasileira quanto os de Jaguar, Ziraldo, Millôr e, principalmente, Henfil. Os dois jovens compreenderam que havia mais nos quadrinhos do que apenas entretenimento para crianças. E três anos depois surge nas bancas paulistas a revista que mudaria novamente os conceitos de Mendes e Angeli: a *Grilo*. Foi com essa revista que conheceram os *comix* norte-americanos de Robert Crumb e também os quadrinhos europeus de vanguarda como Wolinski e Guido Crepax. Silva (2011) diz que dos quadrinhos da *Pasquim*, Mendes e Angeli assimilaram o humor brasileiro nos quadrinhos e também a postura contestadora que estes artistas tomavam em relação ao governo e à sociedade como um todo. Dos quadrinhos de Crumb e Wolinski assimilaram principalmente a originalidade e a escolha de temas polêmicos, além das ideias empreendedoras de Crumb e seus colegas.

Toninho Mendes passa a década de 1970, segundo Finotti (2014), mudando de empregos, mas ao mesmo tempo acumulando experiências nas áreas de *paste-up*<sup>18</sup>, diagramação e produção gráfica, que seriam valiosíssimas quando decidiu criar a Circo Editorial. Ele trabalhou em diversas gráficas e editoras, entre elas Símbolo, Mestre Jou, Diagrama, Três e também no jornal *Aqui São Paulo*, de Samuel Wainer, pai de Samuel Wainer Filho, anteriormente mencionado.

Em 1975, como conta Silva (2011), estabiliza-se no jornal *Versus*, jornal mensal de esquerda que nasceu por conta da morte de Wladimir Herzog e do sentimento de frustração que se abateu nos militantes anti-regime. Mesmo tendo pouca tiragem – cerca de 12 mil exemplares – e ser precariamente distribuído, o jornal ajudou Toninho Mendes a aprimorar-se no ofício de diagramador. Finotti (2014) diz que a maior dificuldade do cargo era fazer caber toda a quantidade de texto que chegava à redação em meras 48 páginas internas. Além desse aprendizado, como o jornal era muito pequeno, pôde entender como funcionavam todas as demais áreas da produção de um periódico, como distribuição, gráficas e acordos.

Mendes também aproveitou seu período de três anos no jornal para conhecer quase todos os artistas que mais tarde trabalhariam com ele na Circo Editorial, como Luiz Gê, Chico Caruso, Paulo Caruso, Alcy e outros tantos. E com eles, ainda no *Versus*, experimentou diversas soluções gráficas.

Quando se desentendeu com os diretores da revista e pediu sua demissão, encontrou Chico Caruso, que naquele momento fazia charges para a revista *Istoé*, que havia sido recém criada para concorrer com a revista *Veja*, da editora Abril. Caruso apresentou Mendes a Hélio de Almeida, diretor de arte da *Istoé*, e foi com ele que Mendes aprendeu muito do seu ofício de artista gráfico e editor. Esse contato também gerou em Mendes a vontade de ter sua própria editora, que poucos meses depois abriu a Editora Marco Zero, que lançou três livros em 1980: *A confissão para o Tietê*, do próprio Toninho Mendes, *Coisas da Negra Sarará*, de Roque de Souza e *Natureza Morta* de Chico Caruso. As vendas, como informa Finotti (2014) foram quase nulas, e a editora fechou suas portas, não sem antes dar a Mendes boa experiência sobre mercado editorial.

Mais três anos se passaram e Mendes foi procurado por um colega que se ofereceu para abrir uma editora. Toninho Mendes entraria com o trabalho e o outro

---

<sup>18</sup> Past up é uma antiga técnica de diagramação, que consistia em colar, com cola de benzina as lâminas de texto previamente encomendadas a terceiros que faziam o serviço de fotocomposição.

sócio entraria com o dinheiro necessário e cuidaria da administração da nova editora. A ideia de Mendes, ainda de acordo com Finotti (2014) era lançar dois livros no dia da votação das Diretas Já, 25 de abril de 1984,: um de Angeli e outro de Chico Caruso, ambos com republicações dos materiais que estes faziam para o jornal *Folha de São Paulo*, com distribuição pela editora Brasiliense em livrarias de todo o Brasil. Dois meses antes de os livros saírem, porém, o sócio de Mendes – e investidor da empreitada – decidiu sair do negócio, e coube a Chico Caruso pagar os custos de produção dos livros da nova Circo Editorial. Além disso, Caruso também percebeu que um livro de charges lançado naquele momento ficaria defasado em pouquíssimo tempo, já que no dia seguinte haveria toda uma reformulação no Brasil que não poderia faltar no livro. Dessa forma, Mendes e Caruso decidiram lançar apenas o livro de Angeli.

Assim, com tiragem inicial de 3 mil cópias, *Chiclete com Banana*, *Bob Cuspe e Outros Inúteis* saiu efetivamente dia 25 de abril de 1984, como mostra Bryan (2004). Seu lançamento ocorreu na Rádio Clube, danceteria que, como já comentamos, abriu suas portas pouco mais de um mês antes. Angeli (apud Bryan 2004 p. 312), neste momento chegou a dizer

Acho que o Toninho, de uma maneira bem desleixada, descompromissada e sem nenhum ideal de montar uma grande editora, começa a mudar a cara do mercado de quadrinho nacional. O que eu estava ensaiando dentro da Folha de São Paulo, sempre quis fazer e ficava na gaveta, não teria como se encaixar dentro do mercado se não fosse ele. Se eu era a cabeça da *Chiclete com Banana*, Toninho era o coração. Segurou o discurso de todo mundo com maestria de um grande editor, pelo seguinte: nunca interferiu em nada.

A empreitada deu certo e no segundo semestre de 1984 e primeiro de 1985 houve vários lançamentos de livros pela Circo Editorial. Angeli lançou uma edição com a *Rê Bordosa*, Luiz Gê lançou *Quadrinhos em fúria* e Laerte lançou *O tamanho da coisa*. Além dos quadrinhos, também um livro de xilogravuras de Rubem Grilo também foi editado.

A partir daí, Mendes percebeu um mercado carente de publicações cômicas para jovens e o próximo passo foi criar a revista *Chiclete com Banana*, como veremos.

Chico Caruso é irmão gêmeo de Paulo Caruso, e ambos estavam, no final da década de 1970, sendo reconhecidos como grandes chargistas. Chico era mais ligado à Toninho Mendes, tendo inclusive emprestado dinheiro para os projetos deste, como já vimos. Os irmãos Caruso começaram sua caminhada também por meio da revista

*Balão*, como já dissemos, ainda quando estudantes. A partir daí decidiram enveredar para o caminho da charge política mesmo em um momento em que seus colegas – como Angeli, Laerte e Luiz Gê, por exemplo – iniciavam sua caminhada para uma crítica de costumes, afastada da política partidária e mais voltada ao cidadão comum e ao jovem em especial.

Sua carreira começou no final da década de 1960, publicando em periódicos como *Opinião* e *Movimento*. Mais tarde mudou-se para revistas como *Istoé* e *Veja*. Chico Caruso desenvolveu sua técnica a partir da oposição à técnica de Henfil. Moraes (1997, p.389) diz que

no início de sua carreira, Chico percebeu que, para imprimir uma linha distintiva no seu trabalho, teria que se desapegar de valores consagrados pela geração de Jaguar, Ziraldo e Millôr, como a fala coloquial e a espontaneidade do traço. No entender de Chico, Henfil ultrapassara tais valores com um desenho “que transmitia a sensação fantástica de deslizamento e de velocidade, uma coisa intuitiva e mágica sem explicação no plano físico”. Chico enveredou para um traço menos espontâneo e esteticamente mais rebuscado.

Como já dissemos, conheceu Toninho Mendes na redação da *Istoé*, e constituíram além de amizade uma vontade de trabalhar junto, que se iniciou no investimento da primeira obra editada pela Circo Editorial. Desde então participou ativamente dos processos políticos brasileiros fazendo charges para a *Istoé* e um pouco mais tarde para o *Jornal do Brasil*. Seu irmão Paulo, trilhou caminho parecido, também trabalhando em grandes semanários como *Veja*, *Senhor* e *Istoé*, sempre fazendo charges sobre a política brasileira, e com traço parecido com o do irmão gêmeo. Na *Chiclete com Banana* chegou a desenvolver uma história na edição número 2, intitulada *Revolução Sexual*. A história é um misto de aventura, pornografia e crítica política, na qual os protagonistas estão fazendo sexo na praia e são sequestrados por uma organização anti-sexo e anti-juventude. Mais tarde são resgatados por outra entidade, esta a favor da revolução sexual e que precisa do protagonista para acabar com os inimigos. Seus desenhos são explícitos, com nudez constante e palavreado chulo. Algo totalmente diferente do seu trabalho comum de charge política e muito mais perto da crítica sexual e de costumes do que crítica política.

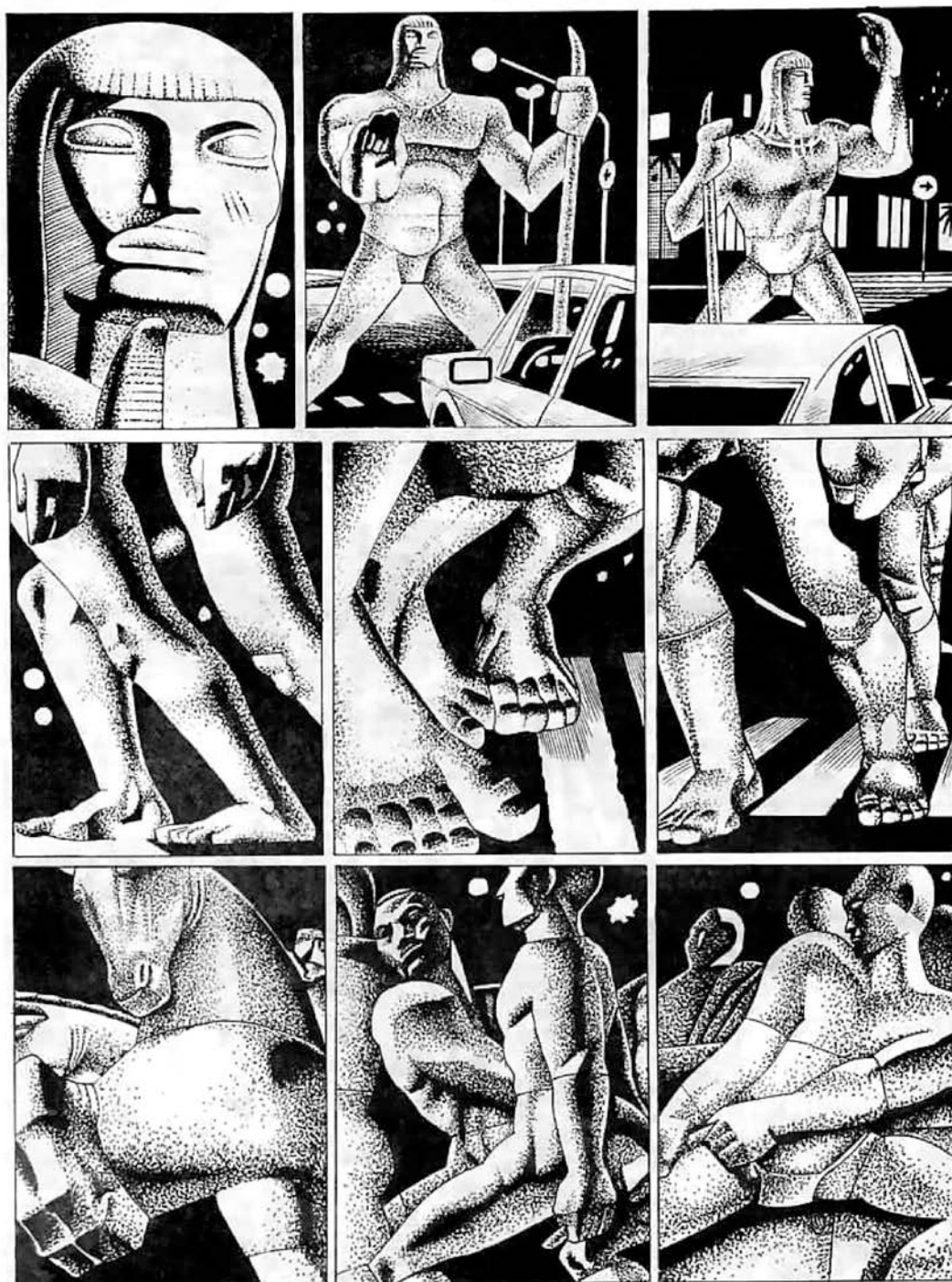
Luiz Gê também iniciou sua carreira na revista *Balão*, que fundou em conjunto com Laerte quando ainda era aluno da USP. Depois de graduado, como nos conta Chinen (2014), Gê foi trabalhar em diversas revistas, entre elas a *Status*, onde conheceu Toninho Mendes. Ao mesmo tempo, tornou-se editor da área de quadrinhos

do jornal *Extra*, de São Paulo, o que lhe conferiu grande habilidade na área de diagramação e edição visual.

Alguns anos mais tarde, em 1987, foi chamado por Toninho Mendes para editar a revista *Circo* que, de acordo com Chinen (2014) tinha uma proposta ousada de trazer para o Brasil grandes quadrinistas europeus e misturá-los com os brasileiros em uma publicação de 64 páginas. Ousada também era a diagramação imposta por Gê, que desde o editorial já inseria diversos elementos gráficos não usuais em revistas.

A *Circo* durou oito edições somente, pois Luiz Gê mudou-se para Londres onde ingressaria no Royal College of Art e sem ele a revista não se sustentou. Na *Chiclete com Banana* Gê contribuiu diversas vezes, mas talvez a mais simbólica tenha sido na estreia da revista. Na *Chiclete com Banana* número 1 Gê cria uma história surreal na qual as estátuas do *Monumento às Bandeiras*, localizado na capital paulista ganham vida e atravessam um cruzamento sob o olhar incrédulo de um casal em seu carro, mostrando uma das maiores características da obra não só de Gê, mas de toda a geração aqui estudada: a cidade, como podemos ver pela imagem abaixo.





46

CHICLETE COM BANANA

**Figura 25. Luiz Gê e São Paulo.**

**Fonte:** LUIZ GÊ. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p. 46

Santos (2014 p. 414) diz que “a cidade de São Paulo, com seu horizonte atulhado de prédios e suas ruas apinhadas de automóveis e transeuntes, é pano de fundo e personagem atuante de diversas histórias.”

Parceiro de Gê na criação da *Balão*, Laerte Coutinho também foi um dos mais ativos colaboradores da Circo Editorial. Santos (2012) diz que Laerte nasceu em 10 de junho de 1951, e que pertencia a uma família de classe média alta, cujo pai era professor universitário. Entrou na USP aos dezoito anos para cursar Comunicação e Cultura, mais tarde transferiu-se para Comunicação e Artes. Fez Música e Jornalismo, mas não se formou em nenhum deles.

Laerte conheceu Mendes por meio de Angeli. No final de 1975, como já dissemos, Laerte havia sido encarregado de encontrar cartunistas para o PCB no Rio de Janeiro, para o que mais tarde virou a *Oboré*, também já mencionada no tópico sobre Henfil. Neste contexto Laerte foi atrás também de Angeli, que já havia encontrado em alguns salões de humor e já eram admiradores do trabalho um do outro, mesmo porque, segundo Alencar (2014), em 1974 Laerte já era vencedor do Salão de Humor de Piracicaba, um dos maiores do país e Angeli já publicava na *Folha de São Paulo*.



Figura 26. Charge vencedora do I Salão de Humor de Piracicaba.

Fonte: <[https://fbcdn-sphotos-d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn2/t1.0-9/555037\\_504290812966006\\_875869158\\_n.jpg](https://fbcdn-sphotos-d-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn2/t1.0-9/555037_504290812966006_875869158_n.jpg)> acesso em 14 de junho de 2014

Já na edição de número 4 da *Chiclete com Banana* Laerte faz uma participação, e inaugura as personagens anárquicas *Piratas do Tietê*, conforme figura abaixo, que mais tarde foi também título e carro-chefe da publicação comandada por Laerte na Circo Editorial.



Figura 27. Laerte e os Piratas do Tietê.

Fonte: LAERTE. *Chiclete com Banana* nº 4. São Paulo: Circo, 1986. p. 43

A partir daí a parceria consolida-se não somente com Toninho Mendes mas também com Angeli. Começam a ficar recorrentes quadrinhos e histórias de ambos os artistas. Dois números depois da sua estreia, Laerte já dividia um quadrinho-pôster com Angeli intitulado *Paulista também trepa*, em que ambos desenhavam pessoas fazendo sexo como em uma máquina industrial, e outras tantas parcerias são feitas ao

longo dos anos. Mas a parceria mais lembrada, que gerou revistas individuais, pôsteres, camisetas e aclamação pública foi *Los três amigos*, em que Laerte e Angeli dividiam com Glauco a criação de uma trupe de bandoleiros no oeste americano encarnado por caricaturas dos três criadores: *Angel Villa*, *Glauquito* e *Laertón*.

Em maio de 1990, com periodicidade mensal, chegou as bancas a quarta revista da Circo Editorial, *Piratas do Tietê*, título individual de Laerte. A revista, de acordo com Alencar (2014) custava Cr\$ 90,00 e tinha orientação horizontal, tal qual a *Fradim*, de Henfil. Entretanto, diferente da revista de seu tutor, no número 3 assumiu o formato vertical, para ser mais vendável.

Depois de muitos problemas de periodicidade e com uma inflação que fez com que o número 14 custasse Cr\$ 3.300,00 a revista chegou ao seu final em abril de 1992.

Glauco Vilas Boas foi descoberto ao mesmo tempo por Angeli e Laerte e também por Henfil. Ramos (2014) diz que Henfil praticamente “adotou” Glauco, tendo-o como discípulo, principalmente por conta do seu traço rápido, leve e minimalista. Eles se conheceram, segundo Moraes (1997), em 1978 quando Glauco ganhou prêmio no 5º Salão de Humor de Piracicaba, no qual Henfil era jurado.

Logo em seguida, Henfil convidou-o para morar no seu apartamento-estúdio, como já dissemos, e ele passou a integrar o rol de pessoas que faziam trabalhos políticos para a Oboré. Um pouco depois dessa fase, Glauco começou a publicar seu *Geraldão* no caderno *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo*. Ramos (2014) diz que o primeiro livro de Glauco pela Circo Editorial foi *Espocando a Cilibina*, vendido em bancas de jornal e que teve tiragem de 20 mil exemplares, em abril de 1986.

A primeira participação de Glauco na *Chiclete com Banana* deu-se no já número 3 da revista, com o *Casal Neuras*, um mês antes do lançamento de *Espocando a Cilibina*.



Figura 28. Glauco e o casal Neuras.

Fonte: GLAUCO. *Chiclete com Banana* nº 3. São Paulo: Circo, 1986. p. 47

Pouco mais de um ano depois, a Circo Editorial lança seu terceiro título regular: a revista *Geraldão*. Ela deveria ser trimestral, mas dadas as condições e um mercado favorável, teve sua periodicidade diminuída para bimestral, e assim durou 10 números. A partir daí, como informa Santos (2014), a revista passou para o selo Palhaço, cuja administração era feita pelo irmão de Toninho Mendes, Márcio Tadeu, e durou apenas poucos números mais.

A *Geraldão*, apesar de ter o nome Glauco na capa, continha outros tantos colaboradores em seu miolo. Ramos (2014) afirma que cerca de dois terços da revista

era composto por colaboradores. Entre eles, o mais notável era Laerte, seja com suas histórias solo, seja em parceria com Glauco. Havia também sessões fixas na revista, tais como *Abobrinhas na Brasilônia*, com charges de Glauco, *Máximas e mínimas*, de Toninho Mendes (sob a alcunha de Visconde da Casa verde) e *Temas impertinentes*, de Emílio Damiani, que também fazias as vezes de editor de arte da publicação.

Ramos (2014) salienta a ousadia de Glauco. Afinal, *Geraldão* queria fazer sexo com a própria mãe, usava drogas injetáveis e andava nu. Era uma forma de, ao alvorecer da Nova República, testar os limites da liberdade de expressão.

Infelizmente a carreira de Glauco acabou junto com a sua vida quando ele e seu filho foram assassinados no início de 2010, alijando o Brasil de um de seus quadrinistas mais brilhantes.

Seu principal companheiro, Arnaldo Angeli Filho, mais conhecido como Angeli, nasceu em 31 de agosto de 1956, no bairro da Casa Verde, zona norte da cidade de São Paulo, filho de um funileiro e uma costureira. Vergueiro (2014) diz que depois de reprovar a primeira série do ginásio pela terceira vez foi expulso do colégio que frequentava. Assim, como informa Silva (2011 p. 46)

Angeli munuiu-se intelectualmente a partir de suas experiências pessoais e das impressões captadas por seu olhar perspicaz do cenário que se apresentava e ao mesmo tempo se modificava em torno dele. Ou seja, a escola de Angeli foi sua própria vida. As impressões por ele absorvidas ao longo de sua história, contribuíram para sua formação como sujeito do seu próprio momento e refletiram-se na sua produção artística, fazendo-nos verificar que é possível, por meio das criaturas, traçar um perfil do seu criador. Angeli estudava aquilo que lhe interessava, portanto, lia aquilo que fazia parte do seu universo comportamental, estava antenado com os interesses da sua tribo, do seu grupo, e a partir desta lente, trilhou seu caminho criativo, constituindo-se no autor de obra relevante, como “intelectual do traço”.

Aos quatorze anos Angeli publicou seu primeiro trabalho profissional, na revista *Senhor*. Neste período é nítida a influência do traço de Millôr Fernandes e Jaguar no seu. Pouco menos de um ano depois, por meio da revista *Grilo*, toma conhecimento dos quadrinhos de Robert Crumb e do cenário *underground* norte-americano. Essa descoberta fez com que seu estilo mudasse um pouco, ao mesmo tempo em que abriu para Angeli novas possibilidades de expressão.

Sem espaço para publicar, como mostra Santos (2012), Angeli tenta a sorte em diversas publicações, e tem um desenho seu publicado na sessão de cartas do *Pasquim*. Com sua arte estampada, aos dezesseis anos decide procurar por Henfil, que foi muito gentil e incentivador, estimulando o rapaz a prosseguir na profissão, como

informa Moraes (1997). A partir desse contato começa a publicar no *Pasquim* no ano seguinte.

Na volta para São Paulo, criou, junto com amigos do bairro da Casa Verde, o *Patatá*, que, ainda segundo Santos (2012) pode ter sido o primeiro jornal alternativo de São Paulo. Esse jornal era feito enquanto Angeli vivia em uma espécie de comunidade hippie, que alugara uma casa e vivia ali em comunato.

Poucos meses depois, Angeli ficou com a terceira colocação na segunda edição do Salão de Humor de Piracicaba, e, de acordo com Coimbra (2008), seu trabalho chamou atenção de Cláudio Abramo, que o convidou para criar as charges diárias da *Folha de São Paulo*. Assim, aos dezessete anos, em 1973, Angeli era o mais novo chargista de política do maior jornal do país.



**Figura 29.** Charge terceira colocada do III Salão de Humor de Piracicaba.

Fonte: <[https://scontent-a-mia.xx.fbcdn.net/hphotos-xpa1/t1.0-9/564677\\_504685559593198\\_181354621\\_n.jpg](https://scontent-a-mia.xx.fbcdn.net/hphotos-xpa1/t1.0-9/564677_504685559593198_181354621_n.jpg)> acesso em 14 de junho de 2014

Neste período, Angeli colaborou com outros vários periódicos, dos quais destacamos, em conjunto com Santos (2012), *Versus*, *Movimento*, *Pasquim* e até mesmo a revista *Balão* do seu companheiro Laerte, com quem faria trabalhos regulares na *Oboré* a partir de 1978.



Colaborando com a *Oboré* e sendo chargista da *Folha de São Paulo*, Angeli mudou-se para o apartamento-estúdio de Henfil, junto com Nilson, Glauco e Laerte. Ali no “bunker” teve possibilidade de ampliar seu domínio sobre a arte, graças à troca de experiências com os outros artistas e também ao incentivo e dicas de Henfil.

O uso de drogas e o sexo livre eram tônicas daquela época, consumia-se muita cocaína e maconha e havia muitas mulheres dispostas a fazer sexo com Angeli, como Glauco (*apud* Garcia e Paiva 2011) ressalta. Além disso, frequentava diversos bares, boates e centros de entretenimento, sempre em companhia de seus companheiros de residência.

Essa origem reflete em dois pontos cruciais do trabalho de Angeli: a crítica social, oriunda dos trabalhos e da militância no período em que fazia a *Oboré* e convivia com Henfil diariamente e a crítica de costumes, vinda da observação das ruas, dos relacionamentos e de suas experiências com drogas e o momento cultural proporcionado pela liberação sexual e repressão governamental.

Em 1979 Angeli e Henfil se desentenderam e nunca mais trabalharam juntos, como já vimos. Mesmo assim, suas colaborações para o *Pasquim* continuaram, porém o trabalho de Angeli foi aos poucos modificando-se para o que ele entendia ser uma nova política, agora sem a repressão ferrenha da ditadura, que estava em seu processo de lento e gradual retorno à sociedade civil.

Em 1982, como conta Coimbra (2008), Angeli levou à direção da *Folha de São Paulo* uma proposta de fazer tiras de jornal com foco na crítica de costumes, e não apenas na crítica político-partidária. Sua ideia foi aceita e já em 1983 suas tiras intituladas *Chiclete com Banana* começaram a sair no caderno Ilustrada ao lado de tiras norte-americanas e de Maurício de Sousa e Cica.

A expressão *Chiclete com Banana*, que Angeli escolheu para suas tiras diárias surgiu pela primeira vez, como lembra Vergueiro (2014) no samba de autoria de Gordurinha e Almira Castilho e que ficou famosa na gravação feita por Jackson do Pandeiro: *Eu só boto bebop no meu samba / Quando Tio Sam tocar um tamborim / Quando ele pegar / No pandeiro e no zabumba / Quando ele aprender / Que o samba não é rumba / Aí eu vou misturar / Miami com Copacabana / Chiclete eu misturo com banana, / E o meu samba vai ficar assim: / Tururururururi bop-bebop-bebop / Eu quero ver a confusão / Tururururururi bop-bebop-bebop / Olha aí, o samba-rock, meu irmão / É, mas em compensação, / Eu quero ver um boogie-woogie / De pandeiro e violão. / Eu quero ver o Tio Sam / De frigideira / Numa batucada*



*brasileira*. Angeli achou a crítica aos EUA e aos costumes locais presentes na canção perfeitas para nomear ser trabalho.

A partir daí a tira com as personagens de Angeli começam a ganhar mais e mais público, chegando a ficar mais populares do que as estrangeiras que habitavam o jornal até então, e rivalizar com as de Maurício de Sousa.

O próximo passo dado foi, como já estudado, desenvolver em conjunto com Toninho Mendes o livreto da coleção *Traço e Riso* para a personagem Bob Cuspe. E a partir da grande vendagem deste, os parceiros decidem lançar outra publicação: a revista *Chiclete com Banana*, onde “talvez nunca na história dos quadrinhos brasileiros um único autor tenha se dedicado tanto à confecção de uma revista própria como ocorreu com Angeli.” (VERGUEIRO, 2014, p. 41)

### 3.6 A *Chiclete com Banana*

A revista *Chiclete com Banana*, como já dissemos, teve 25 edições ditas bimestrais, entre dezembro de 1985 e dezembro de 1990, ainda que a periodicidade não tenha se mantido estável durante os cinco anos da mais longa publicação da Circo Editorial. Principalmente no período de grandes traumas econômicos, como lembra o próprio Angeli (*apud* Garcia & Paiva, 2011), a revista não conseguiu seguir a periodicidade esperada. Seu tamanho era o pouco maior que o magazine, e igual ao da revista *Mad* ou seja, 20,5 x 27 cm. Até a edição número 21 a revista era composta por 52 páginas de papel jornal, sendo apenas capa e contracapa feitas em papel *offset*. Os últimos três números da revista continham 60 páginas. O papel jornal era, naquele período, o mais barato do mercado, e também o pior. Isso, de acordo com Lima (2013) tinha dupla função: primeiramente diminuir os custos de produção da revista, mas ajudava também na caracterização dela enquanto peça do ideário underground, fazendo-a mais acessível e parecida com um fanzine. O fato de ser inteiramente em preto e branco (a exceção da capa) também favorecia essa aproximação com o que foi feito por Crumb e seus colegas nos Estados Unidos.

O preço da *Chiclete com Banana* número 1 era Cr\$ 9.000,00. Apenas a título de comparação, a publicação *Heróis da TV*, da editora Abril que apresentava super-heróis da editora norte-americana Marvel em 84 páginas coloridas no formato 13 x 21 cm (chamado também “formatinho”) custava Cr\$ 5.500,00, um *Zé Carioca*, da

mesma editora mas contando com 52 páginas custava apenas Cr\$ 3.500,00, um *Recruta Zero*, com 68 páginas também em formatinho e também colorido custava Cr\$ 4.100,00 pela editora RGE, que lançava naquele mês com 84 páginas um *Almanaque do Fantasma* custando Cr\$ 4.700,00. A revista que mais se parecia com a de Angeli, tanto no número de páginas quanto na forma de apresentação com miolo preto e branco e mesmo tamanho era a *Mad*, da editora Record. Ela custava Cr\$ 8.000,00.

Assim podemos afirmar que a *Chiclete com Banana* era a revista em quadrinhos mais cara do setor naquele momento de sua estreia, e isso se deve basicamente a dois fatores: a baixa tiragem, pois eram colocadas no mercado uma média de 90 mil exemplares, de acordo com Silva (2002), e as revistas acima citadas tinham tiragens de no mínimo o triplo. Outro motivo é que as revistas de Angeli não carregavam publicidade dentro delas, com exceção das trocadas com outras publicações, como o *Pasquim* e o *Planeta Diário* ou propagandas da própria editora. Finotti (2014) diz que houve apenas um anúncio pago nos cinco anos da revista, o do Jeans 505 na *Chiclete com Banana* número 12.

A revista possuía uma característica que Angeli aponta em Silva (2002): nenhuma história em quadrinhos precedia ou era precedida por outra. Angeli procurava, enquanto editor, intercalar quadrinhos com outras seções. Normalmente havia muito mais conteúdo do que apenas histórias em quadrinhos em uma edição regular da *Chiclete com Banana*. Em todas as edições temos a seção de cartas, cujo nome era *Upper-cut*. Nela autor e público interagiam, estreitando seus laços, como aponta Santos (2012). Angeli e público se xingavam, se elogiavam e trocavam ideias. Além disso, o editor abria espaço para que os leitores mandassem seus desenhos, fazendo uma espécie de “galeria do leitor” informal. O interessante é que em todas as seções de carta existe uma subseção chamada *Pau de Macarrão*, na qual uma suposta esposa de Angeli roubava as cartas das leitoras mais “assanhadas” para insultá-las.

Também desde o número 1 da revista temos uma parte da revista coberta por um colega de Angeli. No primeiro número Angeli abre espaço para Luiz Gê, no número 2 para Paulo Caruso, no 3 Glauco, no 4 Laerte e assim sucessivamente. Angeli também destacava essa participação especial em uma chamada na capa da revista. Com essas participações a revista ao mesmo tempo criava uma diversidade de autores, já que a cada bimestre havia um diferente e também tirava das mãos de Angeli a produção de cerca de 10 das 50 páginas do miolo da revista. O próprio autor reconhece em Garcia & Paiva (2011) que não conseguiria dar conta de uma revista de

52 páginas bimestrais e o auxílio desses outros artistas mais do que interessante, era necessário.

Outra característica da revista era o uso de colunistas que escreviam textos. Estes colunistas, como Benevides Paixão ou Edi Campana nada mais eram do que o próprio Angeli, como mostra Vergueiro (2014), falando sobre assuntos que lhe interessavam no momento. Os textos sempre eram humorísticos e em muitas vezes eram entrevistas com personalidades reais ou fictícias. Em alguns casos, como a entrevista com Paulo Francis, entrevistas fictícias de personagens reais. De qualquer forma, Angeli imprimiu personalidade em seus colunistas. Benevides Paixão, por exemplo, era entrevistador, odiava Paulo Francis e era conservador. Edi Campana, por sua vez, era tarado, só pensava em sexo e sua imagem era uma foto de Toninho Mendes.

Textos ilustrados também compunham a revista. Neles Angeli discorria sobre algum assunto e usava poucas ilustrações ao lado do texto para deixá-lo mais agradável. Quando se utilizava desse expediente, Angeli lembrava muito o tipo de diagramação comumente usada em uma das suas maiores inspirações, o *Pasquim*. Os textos discorriam ora sobre assuntos relacionados ao país, ora sobre sexualidade e comportamento humano, ora sobre suas próprias personagens, que apareciam em dossiês fictícios.

Outra característica que se tornou comum a partir do número 7 foi a inclusão de fotonovelas. Sempre humorísticas e na maioria das vezes contendo elementos de sexo ou nudez feminina, esses quadrinhos em fotografias eram muito difundidos – ainda que sem a nudez e o sexo implementados por Angeli - já que o realismo fotográfico aliado à linguagem dos quadrinhos produziam um efeito que Silva (2012) considera fator de sucesso para as fotonovelas desde o início da década de 1950. E Angeli utilizava muitos recursos da linguagem dos quadrinhos nas fotografias, como onomatopeias, aumento das expressões faciais por meio de desenhos, inserção de linhas cinéticas e uso de balões diferenciados por expressão, como podemos perceber na imagem abaixo.



**Figura 30. Fotonovela.**

**Fonte:** ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 9. São Paulo: Circo, 1987 p. 12

A partir do número 16 da revista inicia-se o suplemento *JAM*, sempre com 12 páginas de diversos autores que, de acordo com Vergueiro (2014) abarcava qualquer tipo de assunto, sendo que rock, sexo e drogas eram os mais usuais. Este suplemento era impresso em duas cores, ou seja, preto, e outra cor, às vezes amarelo, às vezes vermelho, às vezes verde. De qualquer forma, a diferenciação é evidente, e fica claro ao leitor que aquele conjunto de páginas está a parte da revista. Pode-se afirmar também que dadas suas características totalmente diferentes, é outra revista completa encartada dentro da *Chiclete com Banana*. O suplemento trazia inúmeros autores diferentes por edição, e vários deles eram estreantes em uma publicação impressa,

fazendo deste suplemento também espécie de celeiro de novos talentos para o humor e os quadrinhos nacionais.

Os quadrinhos da *Chiclete com Banana* podem ser divididos em vários grupos. Boa parte das tiras de Angeli, principalmente no início da publicação, vinham de reutilização das tiras veiculadas pela Folha de São Paulo. Entretanto, mesmo não sendo inéditas, elas possuíam um caráter ineditista quanto a montagem ou a diagramação destas na página. Dispor três, quatro ou cinco tiras em uma mesma página e dedicar duas, três ou quatro páginas seguidas à mesma tira dá outro dinamismo à história que se quer contar. Mesmo possuindo um momento cômico ao final de cada trecho de três quadrinhos, o leitor pode contemplar melhor as características da personagem, e fazer melhor correlação entre ela e as demais personagens ou entre ela e o cotidiano que a cerca, como percebemos na imagem a seguir. Além disso, ajuda a dar forma e personalidade a cada tira, que parecem funcionar melhor individualmente quando estão dispostas próximas umas das outras.

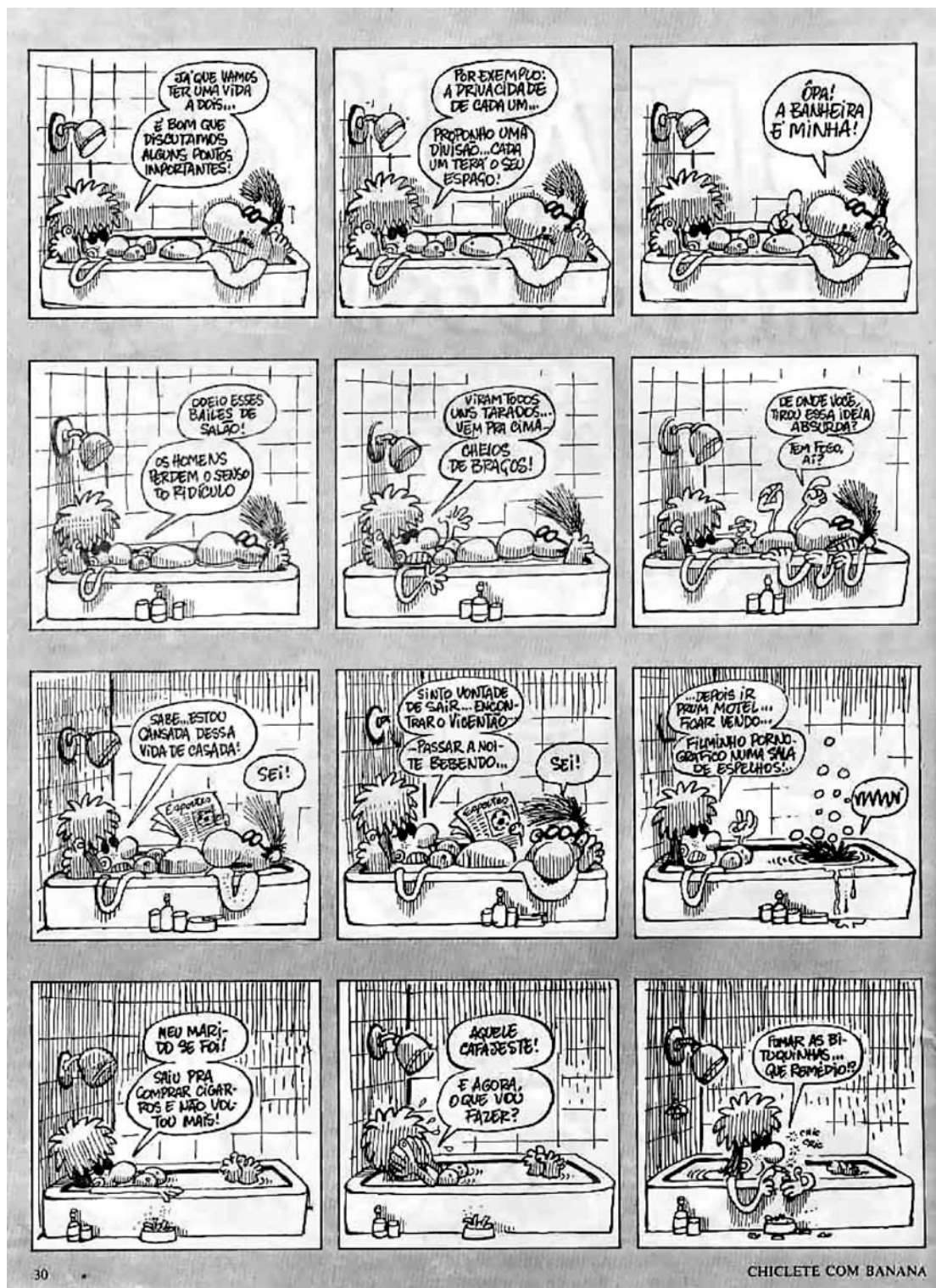


Figura 31. Tiras em série.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985 p. 31

Outro expediente que Angeli se utiliza é a da utilização de página inteira para contar uma história. Nesse caso, a história acaba, na maioria dos casos, ficando pouco maior que uma tira e menor do que uma história mais elaborada. Percebemos também que quando tal recurso é utilizado não há incremento substancial de quadros, mas sim

os desenhos ficam maiores, e as expressões faciais das personagens ficam mais destacadas, como podemos perceber na imagem abaixo, onde Angeli se vale do gráfico maior para demonstrar melhor as peculiaridades de cada personagem.



Figura 32. História de uma página só.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 5. São Paulo: Circo, 1986 p. 2

Outras característica notável de Angeli é quando ele faz páginas com cartuns de mesmo tema. Ao eleger um tema, o artista utiliza diversas personagens para tentar abarcar o maior número possível de possibilidades cômicas daquele assunto ou motivo. Normalmente estes cartuns agrupados possuem a rapidez da leitura do cartum aliado à compreensão do todo de uma história mais longa, como vemos na imagem a seguir, relativa aos desejos dos seres humanos.



Figura 33. Cartuns agrupados.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 8. São Paulo: Circo, 1987. p. 36

Há também diversas histórias onde Angeli utiliza mais páginas para contar. Em todas as edições da *Chiclete com Banana* há pelo menos uma. Normalmente estas histórias têm entre 4 e 6 páginas, mas existem casos em que a história tem seu começo, meio e fim em apenas duas páginas, como no caso da história *Snif snif cof cof* da edição número 1 ou da história *Leite com Nescau* da *Chiclete com Banana*.



número 7. Existe também a história *O triste fim do peru de Policarpo*, que preenche dez páginas da edição número 10 da revista e a história *Mara Tara em uma aventura na Jamaica*, que compreende doze páginas na décima quarta edição da publicação. Angeli parece se utilizar dessas histórias para duas funções: primeiramente contar uma história maior, com quadros maiores que seus desenhos funcionem melhor, já que cada requadro é muito maior do que o quadro de uma tira; e a segunda função é, com uma história, ocupar de 10 a 20% da edição, o que facilitava bastante seu trabalho, já que o próprio Angeli (*apud* Garcia & Paiva, 2011) ter dificuldade para preencher todas as páginas da revista a cada dois meses.

Angeli também fazia diversas histórias em parceria com seus colegas. Desde imagens parecidas com pôsteres como a da edição em parceria com Laerte e que reproduzimos abaixo, passando por parcerias com Glauco e até histórias envolvendo Laerte e Glauco em conjunto, como *Los Tres Amigos*, que desenvolveremos mais tarde neste trabalho.



**Figura 34. Parceria Angeli Laerte.**

**Fonte:** ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986.p. 26-27

Aos poucos Angeli foi se libertando da necessidade de produzir tantos quadrinhos no curto espaço de dois meses. A tabela a seguir demonstra como há uma tendência de queda na produção de quadrinhos de Angeli, ao mesmo tempo em que há maior inclusão de colaboradores na revista, principalmente produzindo textos e

fotonovelas. Percebemos também que nos últimos dez números da revista diminui drasticamente o trabalho de Angeli com os quadrinhos.

edição	Personagens recorrentes	Personagens não-recorrentes	Quadrinhos em parceria	Total de Quadrinhos de Angeli	quadrinhos de convidados	propagandas	textos	fotonovelas	JAM	total de páginas
1	20	7		27	8	3	12			50
2	19	8		27	10	2	11			50
3	17	8		25	8	2	15			50
4	13	6	2	19	10	3	16			50
5	15	7	2	22	10	3	13			50
6	12	14	2	26	6	3	13			50
7	13	1	2	14	8	5	18	3		50
8	14	9		23	8	3	12	4		50
9	6	12	2	18	10	4	12	4		50
10	0	15		15	10	4	15	6		50
11	8	18		26	0	3	15	6		50
12	10	9	5	19	0	6	12	8		50
13	7	9	6	16	8	3	10	7		50
14	21	0	7	21	7	3	9	3		50
15	10	4	8	14	9	3	13	3		50
16	8	2	2	10	7	2	11	2	12	46
17	7	9		16	5	4	11	2	12	50
18	1	7	2	8	10	3	15	0	12	50
19	3	8		11	7	4	12	4	12	50
20	4	5	1	9	10	3	15	0	12	50
21	7	4		11	11	2	11	3	12	50
22	11	4		15	10	3	15	3	12	58
23	9	4		13	17	2	12	2	12	58
24	6	7		13	13	3	15	2	12	58

**Figura 35. Tabela de edições.**

**Fonte: Autor.**

Já no número 16, como vimos, a revista dá espaço para à seção *JAM*, liberando Angeli da produção de mais 12 páginas. De acordo com Vergueiro (2014), Angeli declarou que aqueles personagens o prendiam, e ele gostaria de poder viver sem eles. Mesmo assim, conforme declaração feita para Garcia & Paiva (2011), quando Rê Bordosa ou Bob Cuspe saíam na capa da revista ela vendia mais nas bancas, ou seja, a vendagem da revista estava muito atrelada às personagens de vida já constituída, principalmente na página de quadrinhos da *Folha de São Paulo*. Ainda assim, alguns personagens que ganharam vida apenas na revista, como Mara Tara, também constituíam bons chamarizes de público.

As personagens principais que aparecem recorrentemente nas páginas da *Chiclete com Banana* são: Rê Bordosa, Bob Cuspe, Ralah Ricota, Walter Ego, Wood & Stock, Os Skrotinhos, Meiaoito e Nanico, Bibelô, o próprio Angeli e a parceria com Laerte e Glauco, Los Tres Amigos.

Rê Bordosa foi a personagem mais bem sucedida de Angeli. Era ela quem estava na capa do número 1 da revista, e em sua primeira apresentação na *Chiclete com Banana*, já na primeira página, a personagem está jogada em uma banheira perguntando onde estariam sua calcinha e seu sutiã. A banheira, repleta de elementos indicativos de uma noite de exageros, como copos, garrafas e guimbas de cigarro completam o cenário. Acima, um recorte de um dicionário que diz que a palavra

Rebordosa quer dizer situação desagradável ou doença grave. Virando a página, Angeli coloca uma das principais características da sua personagem: a culpa.



Figura 36. Rê Bordosa: culpa.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985 p. 22

Essa culpa dá-se, como podemos verificar na imagem acima, por conta de um comportamento que a personagem analisa como errático. E no momento desta



percepção o leitor compreende a dualidade de Rê Bordosa, percebe as contradições internas e externas que movimentam a personagem e a forjam.

A liberdade é uma das maiores marcas da personagem, que tem em seu DNA a mulher livre dos anos 1980, emancipada, dona de seus desejos. Rê Bordosa tenta agir em um mundo ainda dominado pelos homens, ainda machista, mas que agora encontra resistência por conta das mulheres que percebem que seu corpo e sua alma não poderão ser regidas pelos ditames masculinos. Mesmo assim, encontra, principalmente nas personagens de sua mãe e seu pai, como vemos abaixo, a pressão para se adequar ao sistema, para se integrar e abandonar esta liberdade conquistada.



Figura 37. Rê Bordosa: culpa 2.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p. 27

Rê Bordosa não aceita esta imposição por parte de mãe, pai e da sociedade, mas ao mesmo tempo mostra-se no extremo oposto, normalmente com atitudes vistas como egoístas pela sociedade, haja vista que a personagem basicamente vive para se divertir, não se preocupando muito com seu futuro ou com sua reputação na sociedade. Ela vive uma vida inconsequente, na qual seus desejos são plenamente satisfeitos no momento em que ela deseja. Essa inconsequência leva a personagem basicamente à dois vícios: bebida e sexo.

A bebida é sua companheira fiel. Em determinado quadrinho da edição 2 da *Chiclete com Banana* a personagem se lembra com angústia do restinho de vodca que deixou no copo do bar. Na edição 5 Angeli graficamente mostra o quanto a personagem é viciada em álcool.



Figura 38. Rê Bordosa: álcool.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 5. São Paulo: Circo, 1986 p. 19

Ao mesmo tempo, o sentimento de culpa sempre reaparece. E a culpa é, ao mesmo tempo sobre a ingestão de álcool que deixa sequelas danosas no corpo como também pela amnésia causada pelo abuso da substância, que faz com que a personagem raramente se lembre do que fez na noite anterior. Ao mesmo tempo, porém, ela repete os mesmos erros na próxima noite, levando o leitor a concluir que por mais que exista um sentimento de culpa, ele é suplantado pela vida boêmia e a diversão proporcionada pela liberdade.

O outro vício, sexo, é ainda mais abordado por Angeli. Ele faz sua personagem ser promíscua, mas ao mesmo tempo isso não é uma preocupação para ela. A personagem é feminista, e falava com as mulheres que lutavam pela igualdade de gêneros e a possibilidade de fazer o que deseja sem a visão preconceituosa da sociedade. A questão principal de Rê Bordosa não é com quantos homens ela faz sexo, mas sim o fato de muitas vezes não lembrar quem eles são ou os motivos pelos quais ele está na sua cama (ou banheira). Nesse momento há um cruzamento das duas características da personagem, já que ela não se lembra dos motivos graças à ingestão de muito álcool. Nota-se claramente que a promiscuidade não é um problema para Rê Bordosa, ainda que seja para seu pai e sua visão machista do mundo, como vemos na imagem a seguir.



Figura 39. Rê Bordosa: machismo.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p. 28

Há dois problemas com o sexo promíscuo, e Angeli abordou os dois com sua personagem. Primeiramente a gravidez indesejada. Aqui Rê Bordosa sente a culpa por abortar. Mas ao mesmo tempo revela ao leitor que isso é uma prática recorrente em sua vida, então talvez a culpa sentida não seja tão forte assim. No caso do aborto, a culpa sentida é mais uma forma de se justificar perante a sociedade do que efetivamente um sentimento interno da personagem.



Figura 40. Rê Bordosa: aborto.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 9. São Paulo: Circo, 1987 p. 32

O problema da AIDS, que como já mostramos, era duplo: a doença em si e a falta de informação por conta do ineditismo da mazela. Em dezembro de 1987 as informações a respeito da doença ainda estavam em um estágio muito incipiente.



Sabia-se que sua propagação era por meio de relações sexuais e pouco mais do que isso. A edição número 12, de dezembro de 1987, presta uma homenagem à Henfil, que morreria da doença pouco menos de um mês depois com Baixim desenhado no editorial da revista. No espaço reservado à Rê Bordosa, todas as histórias diziam respeito à doença e como a personagem lidava com ela. Uma das histórias, que reproduzimos abaixo, faz inclusive uma crítica educativa no que tange à proteção contra a doença.



**Figura 41. Rê Bordosa: AIDS.**

**Fonte:** ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 12. São Paulo: Circo, 1987. p. 34

A personagem também é muito relacionada com o rock brasileiro, uma vez que foi inspirada na roqueira Rita Lee, como sabemos ao assistir sua entrevista para Guerra (2006). Boa parte do seu visual coincidia com as roqueiras brasileiras do início da década de 1980, e várias vezes a personagem declarou que sua personalidade deriva do trinômio sexo, drogas e rock'n'roll.

No auge de seu sucesso, porém, Angeli decide matar sua principal personagem. Essa decisão partiu do quadrinista após perceber que estava preso na sua criação. Em entrevista para Formaggini (2010) o artista diz que precisava dar um fim em Rê Bordosa para poder se dedicar a outras coisas mais criativas, já que ela estava caindo na mesma piada. Angeli ainda afirma que não queria matar a personagem com uma overdose de drogas, pois segundo ele podemos conviver bem com as drogas. O mesmo disse a respeito da AIDS. Para Angeli pode-se fazer sexo promiscuamente sem maiores complicações.

Assim, o criador decide matar a criatura de “*Tedius Matrimonius*, um vírus mortal que vem se proliferando pelos grandes centros” (ANGELI, 1987. P. 66) e com isso livra-se de sua principal amarra, mas ao mesmo tempo, à moda de Crumb, deixa espontaneamente de faturar muito dinheiro com licenciamento e participações em outras mídias da sua personagem. Além disso, como Angeli afirma para Garcia &

Paiva (2011), cada vez que Rê Bordosa ou Bob Cuspe apareciam na capa a revista vendia mais.

Bob Cuspe, por sua vez, representa a cidade, representa o caos e a imprevisibilidade existente em uma metrópole com trânsito denso, arranha-céus ameaçadores e pessoas invisíveis. Bob Cuspe é uma dessas pessoas que, até travar contato com as demais, é invisível. A diferença é que Cuspe quer ser invisível, quer desaparecer, ao mesmo tempo em que quer provocar, intimidar e fazer valer sua liberdade punk. A personagem vivia nos esgotos de São Paulo, abaixo de todo caos urbano que, como vemos na imagem abaixo, é sufocante.

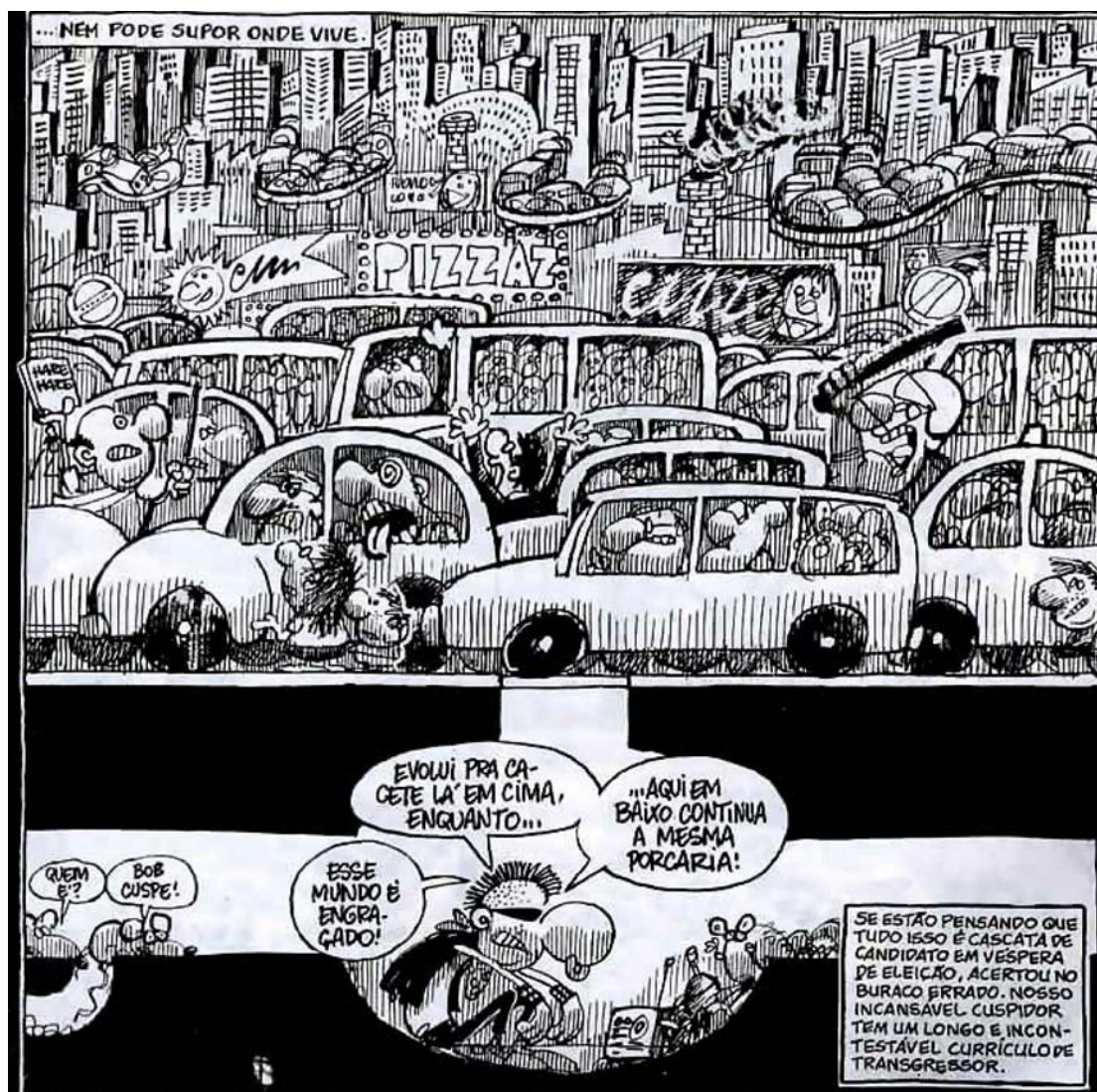


Figura 42. Bob Cuspe: nos esgotos.

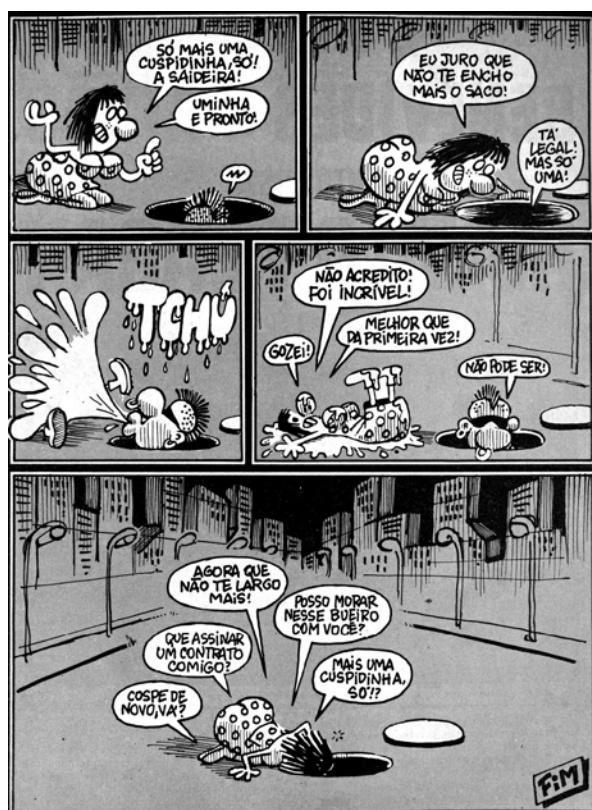
Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p. 08

Angeli aproveita sua personagem para criticar o estado caótico de São Paulo, que como seu desenho mostra, é repleta de carros, pessoas, policiais, prédios e



estabelecimentos comerciais. Um local onde o único refúgio possível seria o submundo.

A personagem tem uma personalidade contestadora, rebelde, irascível, que tem na sua cusparada a revanche contra a sociedade. Assim, Bob Cuspe cospe em todas as pessoas que passam por ele, como forma tanto de demonstrar sua rebeldia quanto seu desprezo pela humanidade e pela sociedade como um todo. Mas a graça se faz quando o cuspe, que deveria ser uma coisa revoltante para seu alvo vira uma espécie de tábua de salvação. Angeli diverte o leitor com a forma messiânica do catarro da sua personagem, que muitas vezes é visto como forma de iluminação ou declaração de amor, como percebemos na imagem a seguir.



**Figura 43. Bob Cuspe: cusparada apaixonante.**

**Fonte:** ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 4. São Paulo: Circo, 1986. p. 09

O artista mostra também que em alguns momentos o cuspe, a rebeldia, a catarse, é a única saída para a sobrevivência em um local tão inóspito quanto a São Paulo dos quadrinhos de Bob Cuspe. Sem a cusparada a personagem não seria nada, não sobreviveria. Sua forma de negociar, e de se afirmar é por meio do escarro, como vemos na figura abaixo.



Figura 44. Bob Cuspe: arrumando emprego.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p. 33

A cidade, porém, também se afirma sobre Bob Cuspe, e os poderosos também cospem na personagem, deixando para o leitor uma analogia simples sobre sua posição social e os detentores de poder, tal qual o governo ou as grandes corporações. Angeli salienta que os poderosos sempre fazem o que querem, a despeito das pessoas que estão abaixo deles na escala social, como ilustra a imagem abaixo, em que o homem fumando charuto e com traje social representa este grupo de poderosos que na visão de Angeli atrapalham a vida das pessoas comuns.



Figura 45. Bob Cuspe: cusparada dos poderosos.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p. 34

Em muitas histórias a personagem é tratada como anunciador do apocalipse. Angeli muitas vezes coloca esse caráter messiânico às avessas, dando à Bob Cuspe a tarefa de ser um profeta do final dos tempos, mostrando à sociedade que não existe mais salvação, tal qual o *No Future*, proclamado pela banda Sex Pistols na Inglaterra em 1977. Na história abaixo vemos Bob anunciando ao pobre Alfredo que o fim do mundo está próximo.



**Figura 46. Bob Cuspe: apocalipse.**

**Fonte:** ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 8. São Paulo: Circo, 1987. p. 08

Quando Bob Cuspe aparece nas capas da *Chiclete com Banana* sua pele é verde, lembrando aos leitores que ele mora no submundo, em um local privado do sol e que, tal qual os Morlocks da história de H. G. Wells<sup>19</sup>, sua pele se desenvolveu de forma diferente dos habitantes da superfície. Bob Cuspe é um punk. Seu visual lembra muito e é inspirado nos punks que habitavam São Paulo no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, cuja definição estética já foi feita neste trabalho. O único adereço a mais que Bob Cuspe utiliza e nem todos os punks paulistanos utilizavam eram os óculos escuros.

Bryan (2004) diz que Angeli criou Bob Cuspe a partir do show dos Inocentes no festival *Começo do fim do mundo*, já descrito neste trabalho. No show, Angeli viu Callegari disparar cusparadas na plateia e achou aquilo engraçado, porém patético, já que sua atitude perante aos punks mudou a partir do também já mencionado livro de Antônio Bivar.

Ainda tinha resquícios da atuação política e torci o nariz ao que achava moda importada - o punk. Pensei em fazer um personagem gozando e para dar mais base peguei um livrinho do Antônio Bivar, "o que é punk". Comecei a ler e a achar legal: 'Acho que estou errado. Não é uma moda. É o comportamento de uma juventude proletária.' Passei a gostar dele e transformá-lo realmente num estandarte do punk. (Angeli *apud* Bryan, 2004. p.155)

Assim, naturalmente a personagem foi se integrando no ideário punk, inclusive naquilo que tange à música. Como Angeli também gostava do tema, várias vezes durante a revista Bob Cuspe aparece cantando canções de bandas punk, como

<sup>19</sup>H.G. Wells escreveu, em 1898, *A Máquina do Tempo*, que contava a história de um explorador que, ao chegar ao futuro longínquo descobre que a humanidade foi dividida em duas raças distintas: os Elói, que viviam na superfície e os Morlocks, que viviam no submundo e se alimentavam dos Elói.

Camisa de Vênus ou Garotos Podres. Além disso, a personagem também falava mal – e cuspia – no rock nacional, como veremos.

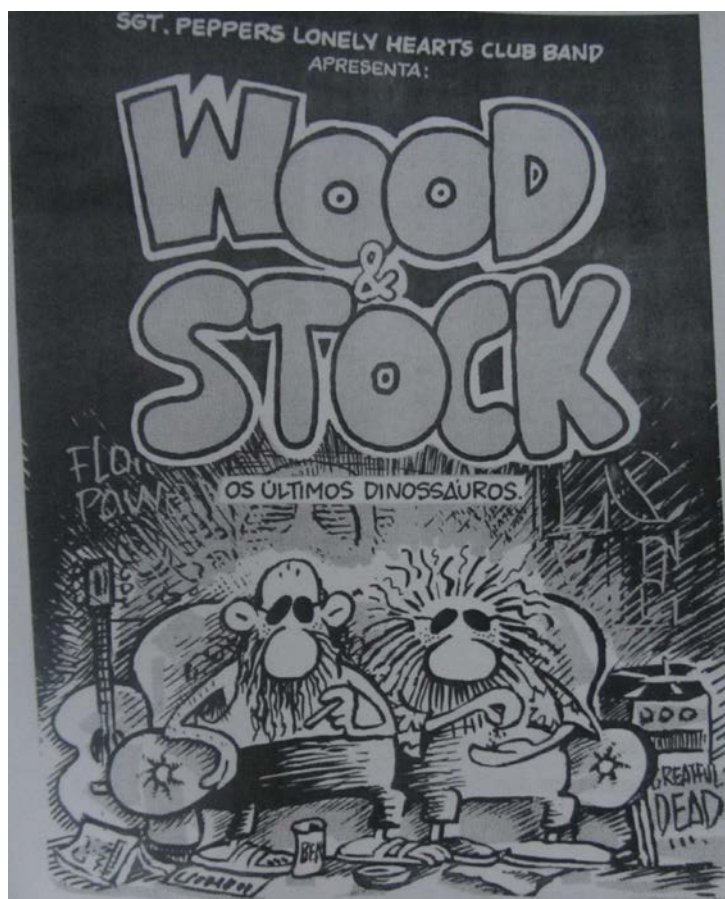
Interessante perceber que, apesar de não ter matado Bob Cuspe, este foi aparecendo cada vez menos na revista *Chiclete com Banana*, até que a personagem ficou ausente a partir da edição 16. O artista, como já informamos, estava cansado de suas criações mais rotineiras, e estava buscando se expressar com novas personagens, como Wood & Stock. Mesmo assim, como a personagem não foi morta, um ano depois, ela retorna para estrelar apenas uma página na edição 21, de novembro-dezembro de 1989, sendo esta a última aparição de Bob Cuspe na revista *Chiclete com Banana*.

Wood & Stock são apresentadas como “os últimos dos dinossauros”, mostrando a comicidade de seres naturalmente deslocados no tempo e no espaço, sobreviventes de outro tempo, representantes de outros ideais e comportamentos. Além disso, o termo dinossauros também é utilizado para descrever antigos roqueiros, que permanecem em suas características apesar das mudanças do mundo, bandas como Rolling Stones, Aerosmith ou Black Sabbath são descritas como dinossauros do rock.

Para compor tais personagens, Angeli utilizou o visual de dois velhos barrigudos e cabeludos (ainda que boa parte dos cabelos já caíram, como fica evidente não apenas no desenho, mas também no diálogo entre as personagens), suas roupas são sujas, largas e há muito desgastadas. Não possuem emprego fixo, se utilizam de vocabulário hippie, com gírias como “bicho”, “podes crer” ou “barra”. Além disso, escutam músicas dos anos 1960/1970 e, como toda pessoa anacrônica, insistem que o que se escuta atualmente é apenas lixo. Os ídolos destas personagens também não mudaram, continuam a ser os mesmos, ainda que mortos, dos anos 1970.

Toda a ambientação das histórias tem elementos musicais, como podemos ver já na primeira página de apresentação das personagens, na qual destacamos o aparelho de som, o violão e as várias capas de discos de vinil espalhadas pelo chão, como percebemos na figura abaixo.





**Figura 47. Wood & Stock: os últimos dinossauros.**

**Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 15. São Paulo: Circo, 1988. p. 14**

Por meio das personagens, Angeli critica a geração *flower power*, uma vez que apresenta-a, por meio de Wood e Stock, como alienada, vítima de seus próprios pré-conceitos e deslocada do cotidiano planetário. Wood e Stock não se importam com o que acontece no universo fora de suas casas e seus discos saudosistas de vinil.

Apesar de serem uma dupla, e por diversos momentos Angeli os utilizar como apenas uma personagem, na verdade Wood e Stock têm personalidades ligeiramente diferentes. Wood é casado, e portanto têm que lidar com os problemas cotidianos desta decisão. Seu apartamento é seu mundo e raramente Angeli faz a personagem sair dele. É ali que ele protagoniza suas piadas, sendo as únicas saídas para a casa de Stock. Seu maior hobby e talvez tentativa de profissão é tocar bongô. O instrumento africano de percussão parece ser a saída ideal da personagem para aspirar uma vida melhor, ao mesmo tempo que é um alívio para seu stress e uma forma de relembrar seus lisérgicos anos já passados, como vemos abaixo no diálogo com seu filho Overall.



Figura 48. Wood & Stock: bongô e lisergia.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 17. São Paulo: Circo, 1989. p. 19

Stock não é casado, e portanto dá ao seu criador a chance de criar piadas acerca de outros universos, como as namoradas que um velho anacrônico pode arranjar. Com elas, Angeli relembra a personagem que os anos setenta já passaram e ele agora é um ancião, com idade suficiente para ser pai e talvez avô de algumas de suas namoradas. O sexo permeia muito mais as histórias de Stock, com suas tentativas de ver a vizinha adolescente nua ou a tentativa de arranjar outra ninfeta para se relacionar. Além disso, Stock é visto mais vezes fora de seu apartamento, como por exemplo nas visitas ao médico ou ao supermercado. Outra característica marcante da personagem são as intermináveis horas no banheiro, lendo revistas em quadrinhos, como na tira a seguir, que demonstra o tempo gasto pela personagem nesta atividade.



Figura 49. Wood & Stock: Stock no banheiro.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 24. São Paulo: Circo, 1990. p. 20

A cultura existente nas personagens é diferente da existente no cotidiano externo à eles. Esta é justamente a piada de Angeli. A diferença entre o discurso e a prática, entre o mundo real e o habitado na mente destes dois idosos que se acham adolescentes. Para compor as tiras, o autor dedicou-se também a criar outras personagens, coadjuvantes, que servem de apoio às piadas e comicidade da dupla. Dentre eles, podemos destacar Overall, filho de Wood, e que representa o hoje, o

atual, e também o conflito de gerações. Se Wood utiliza drogas, Overall é limpo, se Wood toca bongô, Overall não quer saber de música. Se Wood é sedentário, Overall é esportista (skatista), e assim por diante. Overall inclusive protagoniza as piadas mais interessantes do ponto de vista da música, já que, como indicado por Silva (2002), falar sobre música aumenta ainda mais a distância entre as gerações de Wood e Overall. E além do natural gosto individual, há também o desconhecimento recíproco. Overall não entende e não conhece nada do que Wood escuta. E vice-versa. Silva (2002 p.108) diz que “um ponto em comum que se pode observar entre as duas gerações é que ambas tendem a observar apenas os seus próprios valores, a não se importarem em ampliar o diálogo com outras tribos”.

Ambos, Overall e Wood, existem e reagem ao local, ao ambiente paulista ou mesmo ao ambiente existente dentro de seu apartamento. Mas também reagem às músicas inglesas e aos movimentos norte-americanos e mundiais. Wood com Beatles e o *flower power*, Overall com as variações do heavy metal e o pertencimento à uma “gang” como Angeli coloca nas tiras abaixo.

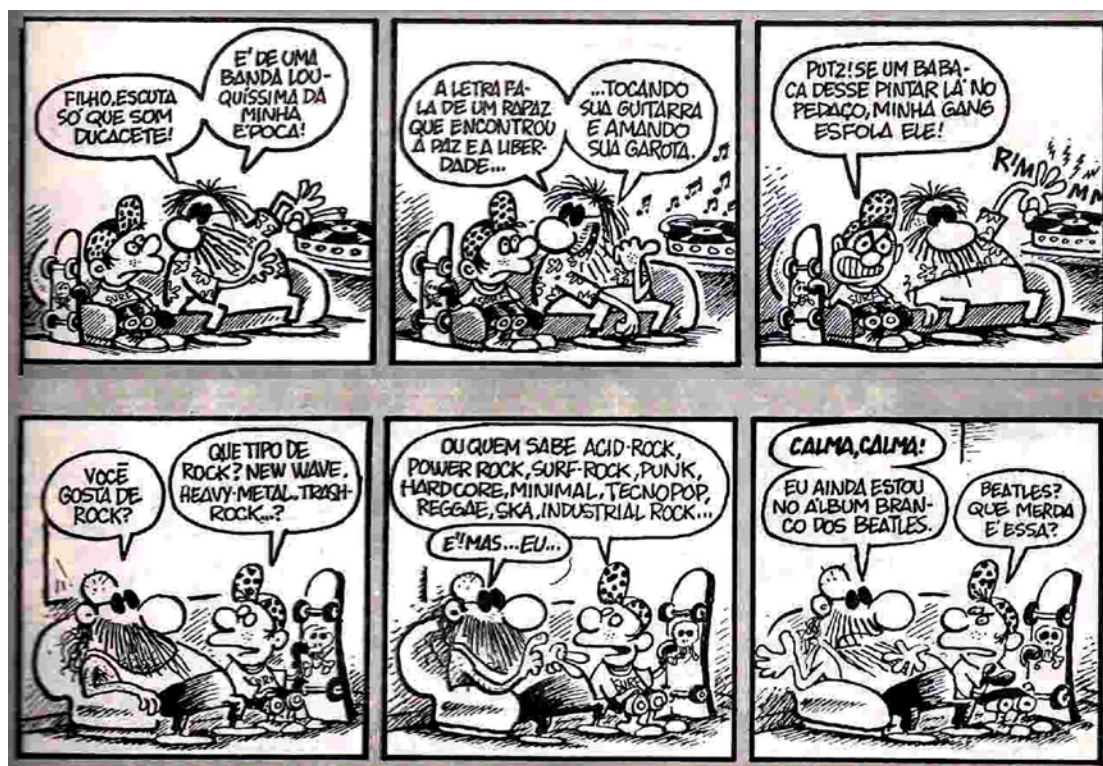


Figura 50. Wood & Stock: Overall.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 15. São Paulo: Circo, 1988. p. 19

O interessante é que Angeli trabalha a nostalgia com essas personagens, mas Wood e Stock não entendem que vivem em outro momento histórico. Em alguns



momentos eles têm pequenos vislumbres dessa realidade, mas em geral vivem como se estivessem ainda entre 1968 e 1972. A grande diversão de Stock é ler os *Freak Brothers*, de Gilbert Shelton enquanto Wood toca bongô o dia inteiro. Eles vivem ainda na contracultura, como se o restante do planeta também estivesse neste período. As tiras abaixo representam este anacronismo.



Figura 51. Wood & Stock: contracultura.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 20. São Paulo: Circo, 1989. p. 14



Figura 52. Wood & Stock: anacronismo.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 17. São Paulo: Circo, 1989. p. 18

Wood e Stock são duas personagens que ganharam o gosto dos leitores e também de Angeli. Isso é demonstrado pelo fato da dupla estar presente até o último número da *Chiclete com Banana* e depois ter se aventurado até mesmo em um filme de Otto Guerra. Coimbra (2008) analisa e informa que este foi o primeiro desenho animado brasileiro a receber classificação etária máxima, para pessoas maiores de 18 anos, por apologia às drogas. Guerra entrou com pedido de reduzir para 16 anos a classificação etária e foi atendido. Coimbra (2008 p. 191) diz que

Otto Guerra teve sua adaptação aprovada por Angeli, que acompanhou a primeira exibição do desenho no Cine PE – Festival do Audiovisual, em Recife, em abril, onde o filme recebeu três prêmios: Prêmio Especial do Júri, melhor trilha sonora e melhor atriz coadjuvante para Rita Lee, que dubla a voz da personagem Rê Bordosa. O filme também foi apresentado no animamundi 2006 em 29 de julho de 2006 onde foi efusivamente



ovacionado. Participou ainda de festivais como “festival Animacor” em Córdoba, na Espanha, o qual venceu em função de sua originalidade e ousadia de produzir a animação para o público adulto, segundo palavras de Francisco Rodriguez, presidente do júri do festival.

Atualmente, podemos dizer que Wood & Stock são personagens muito conhecidos dentro do universo de Angeli, e provavelmente ficariam com a terceira colocação na preferência e lembrança dos leitores, somente abaixo de Bob Cuspe e Rê Bordosa, possivelmente rivalizando com outra criação do mesmo período, os Skrotinhos.

Subintitulados em sua estreia como “A versão dark dos Sobrinhos do Capitão”, em referência aos quadrinhos de Rudolf Dirks que fizeram muito sucesso a partir da última década do século XIX, Angeli cria duas pessoas completamente imorais. Em nenhum momento explicita-se o parentesco entre eles, se é que há algum, ou sua idade aproximada ou qualquer outra informação sobre sua origem. Os Skrotinhos, que têm sua primeira aparição no número 15 da publicação, são, de todas as criações de Angeli, a mais amoral. Silva (2002) diz que além de amorais são cínicos, e estão preocupados apenas com seu prazer, que só é obtido por meio da humilhação do outro.

O outro em geral é uma vítima das personagens. Não que seus alvos careçam de motivos para a investida dos dois Skrotinhos, já que aparentemente o que eles revelam é verdadeiro e, portanto, causa o embaraço dos interlocutores. Eles desmascaram o pior lado das pessoas, revelam aquilo que elas gostariam de esconder, e o fazem apenas por diversão, apenas pelo mórbido prazer de se divertir às custas de outrem, como na imagem a seguir, em que o pior lado da personagem é revelado com sadismo, enquanto ela se contorce de vergonha.



**Figura 53. Os Skrotinhos: bafo de onça.**

**Fonte:** ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 22. São Paulo: Circo, 1990. p. 16

Esse comportamento malvado, essa necessidade de fazer com que o outro sofra, esse sadismo é muito similar à personagem Baixim, de Henfil, que também usava de

todas as armas para constranger e fazer sofrer Cumprido e todas as demais personagens que cruzassem seu caminho, como já vimos.

O cinismo também é uma das principais características dessas personagens. A forma como os dois abordam qualquer pessoa também é válida para os políticos, onde Angeli explicita seu descontentamento com a classe política, mais do que com medidas ou pacotes econômicos. A desilusão em relação aos políticos, presente em grande parte da sociedade, encontra ecos na ironia cínica dos Skrotinhos, como vemos abaixo.



Figura 54. Os Skrotinhos: classe política.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº14. São Paulo: Circo, 1988. p. 21

E a crítica fica ainda mais severa quando trata-se do Presidente da República, em um momento no qual o Plano Cruzado já não havia dado certo, e, como já vimos, a sociedade olhava José Sarney – que sempre iniciava seus pronunciamentos com “brasileiros e brasileiras” - não apenas com desconfiança, mas também com raiva. Esse sentimento da população foi traduzido pelos quadrinhos de Angeli por meio dos Skrotinhos na tira abaixo.



Figura 55. Os Skrotinhos: José Sarney.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 16. São Paulo: Circo, 1988. p. 15

A vida pregressa das personagens coadjuvantes nunca é esquecida pela dupla criada por Angeli. Tanto o cheiro oriundo da boca da Ariovaldo quanto as torturas do Coronel Cintra durante o regime militar serão sempre lembradas pelos dois colegas.

As coadjuvantes tentam, mas nunca conseguem se esconder. Os Skrotinhos deixam as personagens cara-a-cara com seus piores delitos, como vemos na imagem a seguir.



Figura 56. Os Skrotinhos: Coronel Cintra.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 21. São Paulo: Circo, 1989, p. 7

Os Skrotinhos levam para o lado cínico aquilo que Meiaoito tenta levar para o lado da guerrilha armada. Meiaoito, sempre acompanhado por Nanico, seu companheiro, também são personagens anacrônicos.

Meiaoito estreia na edição número dois da *Chiclete com Banana*, e já na sua apresentação há a famosa foto de Che Guevara tirada por Alberto Korda em 1960 com um balão de fala insinuando conotação sexual com a frase “Hay que endurecer, o caraco!”.





Figura 57. Meiaoitto: endurecer o Caraco!

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p. 5

Nesta frase Angeli já sintetiza o mote da personagem, ou seja, um guerrilheiro anacrônico, que vive a esperança de uma revolução armada quando a democracia chegou por outros meios, ao mesmo tempo em que não se sente seguro com a revolução sexual. Angeli chega até a fazer, na edição número 5 da revista, um manual do guerrilheiro moderno, no qual é indispensável o uso de um calendário com o ano de 1968, para que eles não se percam no tempo.

Boa parte das piadas vêm justamente de seu companheiro, Nanico, que quer viver intensamente a revolução sexual, mas é sempre podado por seu “chefe” Meiaoitto. É interessante perceber que Angeli utiliza todos os estereótipos de um

guerrilheiro para desenhar Meiaioito: sobretudo, óculos escuros, boina quadriculada e cavanhaque. Mas faz o mesmo com Nanico, que é igual a Meiaioito, apenas tem menor estatura.

Nanico, tentando se aproximar sexualmente de Meiaioito, normalmente é subserviente, mas apenas porque tem a intenção de fazer sexo com seu parceiro, e imagina que ao submeter-se pode em algum momento chegar ao seu desejo, como vemos na imagem abaixo



Figura 58. Meiaioito e Nanico: toalha.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p. 07

Meiaioito é uma personagem que em determinado momento faz uma análise do Brasil e percebe que as coisas não vão mudar, a não ser pela luta armada. Silva (2002) fala que essa percepção é muito semelhante à de Bob Cuspe, porém Bob abrange uma série de temas para suas críticas, enquanto Meiaioito pensa apenas na esfera política. Meiaioito é cético e Angeli faz graça com a luta armada dos anos de chumbo do governo militar enquanto chama atenção para o seu redor, onde a Nova República talvez não seja a panaceia que se propagandeia. Em uma das tiras da personagem essa questão é levantada em um quadrinho preto, que representamos abaixo.



**Figura 59. Meiaoiito e Nanico: Nova República.**

**Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p. 10**

A revolução de Meiaoiito é então feita no bar. Ou melhor, pensada no bar, haja vista que tal revolução nunca foi e nunca será feita, já que as personagens gastam seu tempo bebendo e lastimando o estado da política brasileira dentro das quatro paredes de uma casa noturna, como vemos a seguir.





Figura 60. Meiaoitto e Nanico: revolução no bar.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p. 6

Outra fonte de piadas e que mostra o anacronismo de Meiaoitto é sua dependência do partido. Para toda e qualquer dúvida a personagem recorre ao partido, que assume – ou deveria assumir – a posição de oráculo. Na figura a seguir, vemos dois momentos em que Meiaoitto recorre ao partido para obter respostas que simplesmente não fazem sentido no âmbito de atuação de uma entidade desse tipo.



Figura 61. Meiaioito e Nanico: partido.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 3. São Paulo: Circo, 1986. p. 17

Meiaioito e Nanico são anacrônicos, mas são, de certa forma, inocentes, porque acreditam fielmente na revolução. Não se valem de suas ideias para enganar ou atrapalhar a vida das pessoas, tampouco para obter vantagens sobre outrem. Mas esse não é o caso do guru Ralah Ricota.

Ralah Ricota é um impostor, como já fica claro em sua primeira apresentação, onde Angeli faz um dossiê da personagem mostrando ao leitor que ela não passa de um aproveitador que mente dizendo que é indiano. A principal inspiração para a construção da personagem, como o próprio Angeli afirma, é Mr. Natural, de Robert Crumb. Essa inspiração é tão explícita que na primeira vez que Ralah Ricota aparece na *Chiclete com Banana*, Crumb faz uma aparição especial, mostrando que é mais impostor e mais aproveitador ainda que Ralah Ricota, como vemos na imagem a seguir.





Figura 62. Ralah Ricota: Mr. Natural.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 3. São Paulo: Circo, 1986. p. 39

Ralah Ricota, tal qual Mr. Natural, abusa das suas fiéis, e sua grande motivação é conseguir sexo com elas. Para tal, ele promete a redenção, uma vida melhor, a iluminação divina. E pouco se importa se isso é ou não verdade. Para a personagem o importante é fazer sexo com suas discípulas, o que por vezes acaba acontecendo, como vemos na imagem abaixo.



Figura 63. Ralah Ricota: salvará a humanidade.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 22. São Paulo: Circo, 1990. p. 37

Outra característica importante de Ralah Ricota é que ele se vale – novamente como Mr. Natural – do momento em que vive. Se Mr. Natural aproveitava o momento *flower power* de amor livre em São Francisco, a personagem de Angeli se aproveita da caoticidade paulista para encontrar pessoas dispostas a seguir um guru que prega uma fuga desse ambiente hostil produzido pela cidade. A cidade opressora é a maior aliada de Ralah Ricota na busca e manutenção de seus fiéis, como podemos comprovar abaixo.



Figura 64. Ralah Ricota: caoticidade paulista.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 3. São Paulo: Circo, 1986. p. 33

Outra característica interessante da personagem é que Angeli por vezes faz com que Deus se comunique com ela. E o Deus de Angeli não gosta de Ralah Ricota. Acha-o chato, sem graça e inconveniente. Esta interação entre Deus e Ricota faz graça porque é o momento em que o leitor percebe que o guru não é tão mentiroso assim, mas mesmo assim de nada adianta, já que seu Deus é tão aproveitador quanto ele, como vemos nas imagens abaixo.



Figura 65. Ralah Ricota: Deus e o x-salada.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 20. São Paulo: Circo, 1989. p. 39



Figura 66. Ralah Ricota: Deus e as mulheres.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 20. São Paulo: Circo, 1989. p. 38

A busca por mulheres da parte de Ralah Ricota só não é comparável com outra criação de Angeli: Bibelô.

Bibelô é, na definição de seu autor, o último dos machos, uma espécie em extinção. Basicamente todas as tramas envolvendo a personagem giram em torno desta buscando uma mulher. A comicidade está na forma que Bibelô usa para tentar conquistá-las.

Primeiramente Angeli desenha a personagem com bigode, cabelo com gel, camisa aberta no peito e uma medalha redonda adornando-o. Ele é o estereótipo do brega, daquilo que Araújo (2013) chama de cafona. O visual da personagem lembra muito o cantor cafona Agepê, que na década de 1980 fez muito sucesso nas rádios AM do país e era a antítese musical daquilo que o rock promovia, com canções cujas letras falavam coisas como *Quero te pegar no colo / Te deitar no solo e te fazer mulher*. Bibelô acha que está fazendo o bem para as mulheres. Diferente de Ralah Ricota, ele não se sente um aproveitador. Ele realmente acha que as mulheres gostam de homens como ele e que suas cantadas são uma forma de lisonja para elas. Ainda que elas sintam-se ultrajadas com a abordagem de Bibelô, como vemos na imagem abaixo.



Figura 67. Bibelô: escondidas no banheiro.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 4. São Paulo: Circo, 1986. p. 35

Bibelô tenta conquistar toda e qualquer mulher que cruze sua frente. Não se interessa em saber se a mulher quer ou não, se ela está comprometida ou não ou mesmo se ela está acompanhada ou não. Angeli faz a personagem de tal forma inconveniente que não importa sequer se o marido da mulher em questão está do lado, como percebemos na próxima figura.



Figura 68. Bibelo: minha mulher.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 4. São Paulo: Circo, 1986. p. 35

Para a personagem, o importante é a tentativa da conquista, é a “cantada” que deve passar. O exagero dessa abordagem pode ser visto na imagem a seguir, que revela ao mesmo tempo o nível de carência da personagem e sua falta de percepção da realidade.



Figura 69. Bibelo: Telesp informa.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 4. São Paulo: Circo, 1986. p. 37

A sua falta de percepção da realidade é tão grande que Bibelo realmente acredita que as mulheres são mercadorias, e que estão prontas para serem consumidas por ele. Angeli diverte o leitor com a ideia de mulher como objeto, que é completamente anacrônica para o jovem urbano dos anos 1980, depois da abertura política e da liberação feminina. O humor encontra-se justamente no exagero de uma

postura que não faz sentido. Na imagem abaixo, podemos perceber, ao mesmo tempo, a postura de Bibelô e a estupefação dos seus dois interlocutores com tamanha falta de noção da realidade.



**Figura 70. Bibelô: quer vender?**

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 16. São Paulo: Circo, 1988. p. 46

Esse machismo de Bibelô é tamanho que ele sequer se adaptou à nova forma como as mulheres estavam na sociedade. Nesse sentido, ele é a antítese da Rê Bordosa, já que ela é uma mulher liberada e ele sequer consegue compreender o conceito de uma mulher que não seja submissa. Ao mesmo tempo, coerente com sua personalidade, tampouco aceita a feminilização do homem, ou a simples menção da ideia de ser menos grosseiro na sua postura e menos machista nas suas ideias, como podemos ver abaixo.



**Figura 71. Bibelô: feminilização do homem.**

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 20. São Paulo: Circo, 1989. p. 12

Bibelô é ultrajante, sexista e grosseiro. Além disso, só pensa em seu próprio prazer e em suas próprias ideias. Mas mesmo assim, não chega aos pés da egomania de Walter Ego.

Angeli, conforme declaração à Garcia & Paiva (2011), informa que a personagem foi criada em um momento no qual Rê Bordosa fazia muito sucesso e Angeli era tido como uma figura popular no Brasil. Essa superexposição e uma possível egomania por parte do autor foi o mote para a criação de Walter Ego, um

nome que ao mesmo tempo revela o ego gigantesco da personagem e também é uma corruptela da palavra *Alter Ego*, que em latim significa “outro eu”. Neste caso, Walter é o outro eu de Angeli. Uma piada relacionada ao ego inflacionado que alguns artistas podem desenvolver ao se deparar com o sucesso, ao mesmo tempo em que é uma forma do autor se manter firme em seus propósitos, não deixando-se levar por uma suposta notoriedade fugaz.

Muitas vezes Walter Ego é mostrado lendo seu próprio livro, ou escrevendo um sobre sua vida, tal como Angeli, quando faz suas tiras autobiográficas. A diferença entre criatura e criador é que o criador entende esse assédio como falso, como um embuste, enquanto a criatura adora estar cercada de pessoas que a bajulam. O interessante é que ninguém faz isso. As pessoas sequer conhecem Walter Ego, e todo o assédio por ele sofrido vem dele mesmo, ou seja, apenas do seu ego.

Com isso, a personagem egoica faz com que as pessoas tomem conhecimento de sua pessoa das formas mais estranhas possíveis. Uma das mais divertidas é a tira metalinguística em que Angeli é interpelado por Walter Ego, que queria ver mais de suas tiras na revista.



**Figura 72. Walter Ego: Angeli.**

**Fonte:** ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 5. São Paulo: Circo, 1986. p. 13

Walter Ego também busca se valer daquilo que Benjamin (1994) já havia estudado com a indústria do cinema, ou seja, revistas e programas sobre os astros midiáticos, como atores, esportistas e músicos. Na imagem abaixo vemos Walter Ego tentando se inserir na cultura das “celebridades”, buscando aparecer na maior emissora de TV do país apenas porque vai tomar banho.





Figura 73. Walter Ego: ligando para a Globo.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p. 17

Seu maior cúmplice é o espelho do banheiro, que acredita na notoriedade de Walter Ego e age como um ego externo à personagem, ou um complemento deste. O espelho do banheiro sempre está pronto para provar a Walter Ego que ele é tudo aquilo que imagina ser. O espelho age como um comprovador das ideias egoicas da personagem, como vemos abaixo:



Figura 74. Walter Ego: falando com o espelho.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 5. São Paulo: Circo, 1986. p. 15

A personagem é tão centrada em si mesma que até mesmo o ato sexual é melhor se for feito apenas consigo mesmo. Mesmo que haja uma mulher envolvida, a relação é apenas entre Walter e si mesmo, o que torna risível a ideia de fazer sexo consigo mesmo ao lado de uma parceira, como vemos na imagem abaixo.



Figura 75. Walter Ego: Sexo consigo mesmo.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p. 17

A egomania de Walter Ego é tão severa que até mesmo ao falar com Deus a personagem se depara com um dilema, já que Deus seguramente é melhor do que ele. Mas como isso é ultrajante do seu ponto de vista, resolve divergir da religião.



Figura 76. Walter Ego: falando com Deus.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 5. São Paulo: Circo, 1986. p. 15

Colocando todas essas características na personagem, o que Angeli deixa claro é que na verdade, por mais que não admita, Walter Ego é inseguro. Toda sua busca por afirmação apenas prova essa insegurança, essa necessidade de autoafirmação, como vemos na imagem a seguir.



Figura 77. Walter Ego: insegurança.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 8. São Paulo: Circo, 1987. p. 15

Outro personagem que sofre de insegurança é o próprio Angeli, que, à moda de Crumb, também retrata a si mesmo.

Diferente de Crumb, porém, suas histórias são fictícias. Angeli é mais uma das suas personagens e tem características que remetem a isso. As séries com a personagem Angeli são divididas em quatro: primeiramente as histórias longas, com quatro páginas ou mais, nas quais o nome da história é maior do que o nome da personagem. Em relação às tiras, temos três diferentes enunciados, sendo eles *A voz do dono*, *Angeli em crise* e *Listen to the music*.



O primeiros desses enunciados remete a um editorial, um local onde o editor da revista colocaria seu ponto de vista. Mas não é o que acontece com Angeli. Em *A voz do dono* ele simplesmente faz algumas histórias pseudo-biográficas, cujos temas depois serão divididos nas outras duas categorias. Na edição número dois da sua publicação Angeli já coloca sua predileção musical e seu repúdio àquilo que é intitulado rock, mas que não se parece com seu gosto pessoal, que não possui a rebeldia ou a agressividade inerentes ao rock que Angeli se refere na tira que vemos abaixo.



Figura 78. Angeli: a voz do dono.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p. 04

Esta predileção pelo rock mais agressivo de bandas como The Who, The Animals ou The Stooges vai muito pautar a crítica de Angeli em relação às bandas e canções do chamado rock brasileiro, uma vez que para o autor, aquilo que se chama rock deveria ser o estilo de música ligado à essas bandas e, principalmente, à essa agressividade e rebeldia. Neste caso, por mais que o Angeli ali desenhado seja uma personagem, sua crítica é autobiográfica, diferente da outra tira que acompanha a mesma página, e que vemos abaixo.



Figura 79. Angeli: pum.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p. 04

Outra série de Angeli, também ligada à música e aos seus gostos é a série *Listen to the music*, na qual Angeli é o programador que fala com seus ouvintes da *Rádio Chiclete* e coloca canções para serem transmitidas ao vivo. A sátira gira em torno justamente da predileção de Angeli pelo rock pesado, ou pela música punk. Nas tiras, sua personagem ao mesmo tempo ama rock, mas faz concessões muito estranhas, o que gera o riso, como na imagem abaixo, em que Angeli parece gostar muito da canção *Eu te amo meu Brasil*, de Dom e Ravel, ícones da música cafona que Araújo (2013) destaca em seu livro.



Figura 80. Angeli: Eu te amo meu Brasil.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 17. São Paulo: Circo, 1989, p. 04

Ao mesmo tempo em que Angeli destaca uma canção que supostamente ele não deveria gostar, já que é uma música brega e não um rock, quando coloca um rock para seus ouvintes, tenta fazer com que ele pareça menos agressivo. A música *Trash Man*, que Jimi Hendrix compôs e gravou é uma música barulhenta, com muitas microfônias de guitarra e um timbre “sujo” do instrumento, com muitas interferências e uma distorção grande proporcionada pelo *overdrive* dos equipamentos. Uma música instrumental, agressiva e que não condiz com a sensibilidade que Angeli prega no último quadrinho, gerando o chiste graças às onomatopeias barulhentas que povoam os dois últimos quadrinhos da tira que vemos a seguir.



Figura 81. Angeli: Jimi Hendrix.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 17. São Paulo: Circo, 1989, p. 04

O último dos três enunciados – e o que durou mais tempo, principalmente nas páginas da *Folha de São Paulo* – é *Angeli em crise*. Nele, a personagem tenta ser confessional, falando diretamente com o leitor, gerando humor e riso justamente pelo caráter supostamente verdadeiro da história ali contada.



**Figura 82. Angeli: meu amigo Cebola.**

**Fonte:** ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 24. São Paulo: Circo, 1990. p. 58

Mesmo sabendo que a história não é exatamente verdadeira, a ideia de dispor o autor como personagem confessional funciona para o humor. E funciona também para aumentar ainda mais a popularidade do homem que desenha as tiras. Mesmo que as histórias sejam caricatas, muitas das características de Angeli estão ali postas, como sua aparência, que muda da edição número 2 para a edição número 24, por exemplo, ou seu já proferido gosto musical pela música rock como The Shadows.

Sua confissão mentirosa também é divertida, quando diz que jamais foi cafajeste, nunca usou drogas e nunca fez vandalismo, mesmo utilizando essas características como motes em outras histórias, deixando o leitor perceber que sua confissão era mentirosa, e mais uma das suas atitudes cafajestes, como vemos abaixo.



**Figura 83. Angeli: pimentão.**

**Fonte:** ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 24. São Paulo: Circo, 1990. p. 58

A partir da edição número 12, Angeli e os dois maiores colaboradores da revista, Glauco e Laerte dão início à uma parceria que se estenderá até o final da revista e também por várias edições avulsas ao longo dos anos: Los Tres Amigos.

Tomando como base o filme de 1986 dirigido por John Landis intitulado *¡Three Amigos!* cujo elenco principal consistia de Steve Martin, Chevy Chase e Martin Short, Laerte Angeli e Glauco fizeram uma paródia da paródia, já que este filme era um pastiche das películas de aventura mexicanas das décadas de 1940 e 1950.

Assim, Glauquito, Angel Villa e Laerton, três bandoleiros no oeste norte-americano, vão viver aventuras dignas de filmes de faroeste. Importante destacar que cada personagem é desenhado pela sua respectiva contraparte autoral, assim os desenhos ficam diferentes para cada personagem, como vemos na imagem a seguir:



Figura 84. Angeli, Laerte e Glauco: Los Tres Amigos.

Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 12. São Paulo: Circo, 1987. p. 26

Essa diferença no traço, oriunda da parceria dos três autores, acaba fazendo com que o leitor perceba a criação coletiva, o que impulsiona não apenas a história

que está ali sendo contada mas também as demais criações e de Glauco e Laerte, bem como a vendagem das revistas *Geraldão* e *Circo*.

Para a história contada dos três pistoleiros na revista *Chiclete com Banana*, não foram usadas tiras, mas sim histórias maiores, com páginas inteiras e mais de uma edição. Nos mesmos moldes dos seriados televisivos da década de 1950, dos quadrinhos de Super-herói ou os quadrinhos de *western* como Tex ou Zagor, a história era dividida em capítulos, onde cada um fechava uma parte da história, mas deixava margem para a história maior que estava sendo contada.

Nas histórias era constante a participação dos Miguelitos, pequenos mexicanos donos dos bordéis da cidade que invariavelmente são mortos pelos protagonistas da trama. Como eles são inúmeros, e todos iguais, a falta de um ou outro importa pouco. Há também o principal empregado dos Miguelitos, León de Tchácara, um mexicano com grande bigode e que é apresentado com um pênis enorme, que bate nas pessoas que não pagam pelos serviços da principal prostituta da região: uma mula. Na imagem abaixo vemos a introdução da personagem León de Tchácara com vários Miguelitos.



**Figura 85. Angeli, Laerte e Glauco: León de Tchácara e os Miguelitos.**  
**Fonte: ANGELI. *Chiclete com Banana* nº 12. São Paulo: Circo, 1987. p. 28**

Além dos desenhos compartilhados, outra coisa que chama atenção nas histórias dos Tres Amigos é o uso do “portunhol”. Uma mistura péssima de português com espanhol que os três protagonistas utilizam, que gera muita graça pelos sotaques e acentuações errôneas tal qual imigrantes que estão aprendendo a falar língua estrangeira.

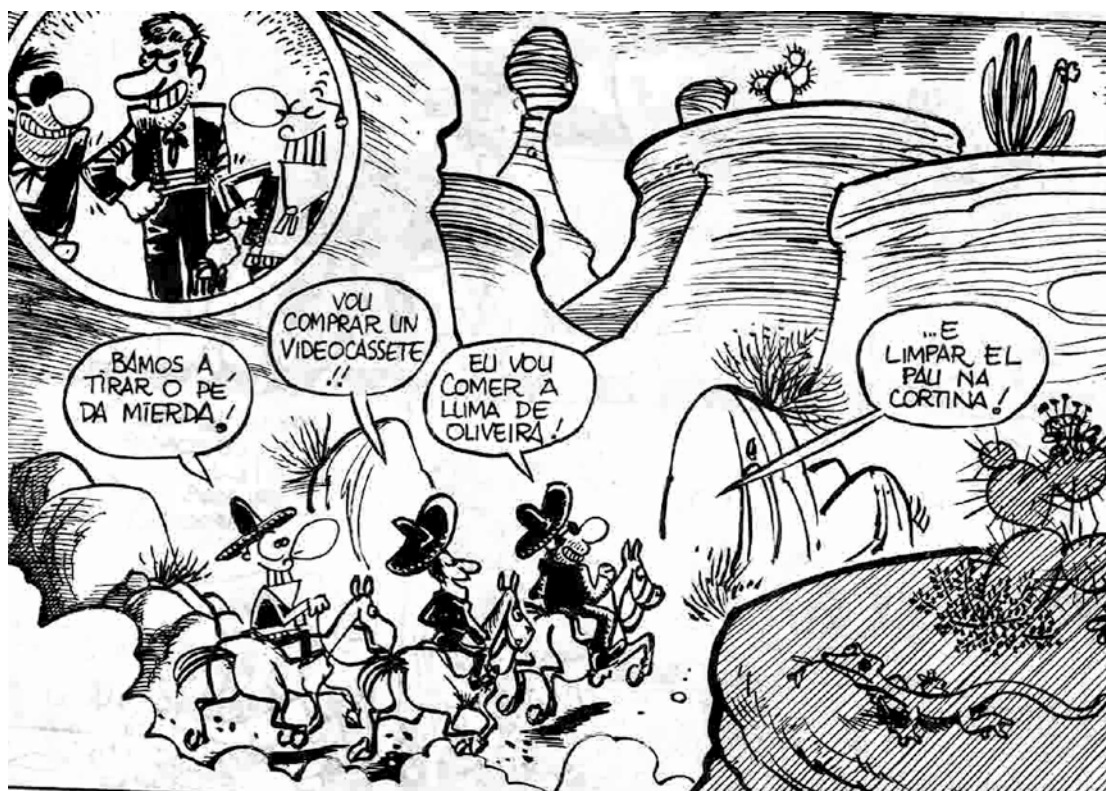


Figura 86. Angeli, Laerte e Glauco: portunhol.

Fonte: ANGELL. *Chiclete com Banana* nº 15. São Paulo: Circo, 1988. p. 33

Los Tres Amigos foi a última das grandes criações de Angeli, e não foi feita sozinha, indicando seu esgotamento criativo e administrativo, já que uma história maior é mais fácil de fazer e também preenche mais espaço interno da revista. Além disso, como já dissemos, esse trabalho era dividido em três pessoas, o que facilitava a interpenetração das histórias, das personagens, dos autores, das revistas da editora e, por fim dos próprios quadrinhos produzidos no Brasil naquele momento. E reduzia a carga de trabalho de Angeli.

A revista *Chiclete com Banana*, de acordo com Vergueiro (2014) foi cancelada motivada por vários fatores, dos quais dois são primordiais: primeiramente o já citado esgotamento criativo de Angeli. Em entrevista a Garcia & Paiva (2011), o autor informa que estava cansado das mesmas personagens e principalmente estava cansado de editar uma revista sozinho, uma vez que todas as funções recaíam sobre ele, aliado ao seu trabalho na *Folha de São Paulo* e outras encomendas. O segundo motivo foi a política econômica do Brasil. Com uma inflação galopante era muito complicado manter uma revista em banca, já que era necessário tentar prever a inflação do período para compor seu preço de capa. Otacílio d'Assunção Barros, também conhecido como Ota (*apud* Garcia & Paiva) diz que o preço era a última

coisa que as editoras colocavam na capa, já que o tempo entre preparar a revista, imprimir, entregar, esperar o tempo de exposição e recolher era cerca de três meses e nesse tempo, como já dissemos, a inflação fazia com que os valores fossem completamente outros.

Além desse problema, que gerou grande instabilidade, houve também o Plano Collor, já comentado, no qual o presidente da república mandou confiscar o dinheiro das pessoas. Com isso, no mês seguinte ao confisco, a revista que vendia cerca de 90.000 exemplares vendeu apenas 8.000 (ANGELI *apud* GARCIA & PAIVA, 2011). E isso foi fundamental para o acúmulo de dívidas que acabou enterrando não apenas a revista, mas também toda a editora Circo, que faliu cinco anos depois.

Não podemos nos furtar, como faz Finotti (2014), de colocar a própria incompetência administrativa da empresa Circo Editorial, que não soube lidar com as dívidas acumuladas no período e tentou diversas estratégias que revelaram-se falhos.

Mesmo assim, a revista *Chiclete com Banana* foi uma das principais publicações brasileiras, não só do período estudado, mas também do restante da história do humor e dos quadrinhos brasileiros, já que, como aponta Santos (2014 p.427),

essa concepção de humor, nascida em São Paulo, não se restringiu à cidade ou à década de 1980. Quadrinistas das gerações seguintes e de outras partes do país foram fortemente influenciados pelas publicações da Circo Editorial no desenvolvimento de seus cartuns, charges e histórias em quadrinhos. Publicitários, humoristas de rádio, da televisão e do cinema também beberam nessas fontes e passaram a inovar o humorismo, tornando-o mais crítico e menos condescendente.

A *Chiclete com Banana*, mais do que ser apenas uma revista underground, acabou por virar um marco da indústria cultural brasileira, tanto que boa parte dos quadrinistas e chargistas pós-década de 1980 sempre apontam a revista de Angeli como principal influência em suas carreiras.

## 4 ANÁLISE DA OBRA.

Neste capítulo faremos a análise de algumas tiras e histórias selecionadas a partir da revista *Chiclete com Banana* que trazem o rock brasileiro ou como mote principal ou como plano de fundo para a comicidade da trama estabelecida, mostrando como rock e os quadrinhos andavam lado a lado, constituindo importante fonte para análise dessa produção cultural em relação ao contexto histórico do período. Como em muitos momentos os temas eram recorrentes em ambas as produções, percebemos uma consonância entre os quadrinhos de Angeli e as produções roqueiras do período. Como Angeli aparentemente pensava o rock nacional como uma fraude, montada principalmente pelas figuras de empresários, produtores e gravadoras, na maioria dos momentos há a crítica ao estilo de música, seus músicos e seus ouvintes. Mas também existem momentos em que a crítica parte do rock para outros setores da sociedade brasileira, e ainda momentos em que Angeli concorda e até gosta de certos artistas nacionais. Os temas que nos ateremos são cinco: 1) rock como metáfora, 2) roqueiro estereotipado 3) artistas estereotipados, 4) show business e por fim 5) a citação direta de Angeli para músicas ou músicos do movimento rock no Brasil. Ainda que várias tiras e histórias tenham sido deixadas de lado, pensamos que esta amostragem é significativa em um processo de escolha qualitativa, onde escolhemos aquelas que melhor representam os cinco temas abordados.

### 4.1 Rock como metáfora

A utilização do rock nacional como metáfora de fraude já se inicia na contracapa da edição número 1 da publicação, em página cheia. A reprodução a seguir mostra diversos supostos grupos musicais de rock:



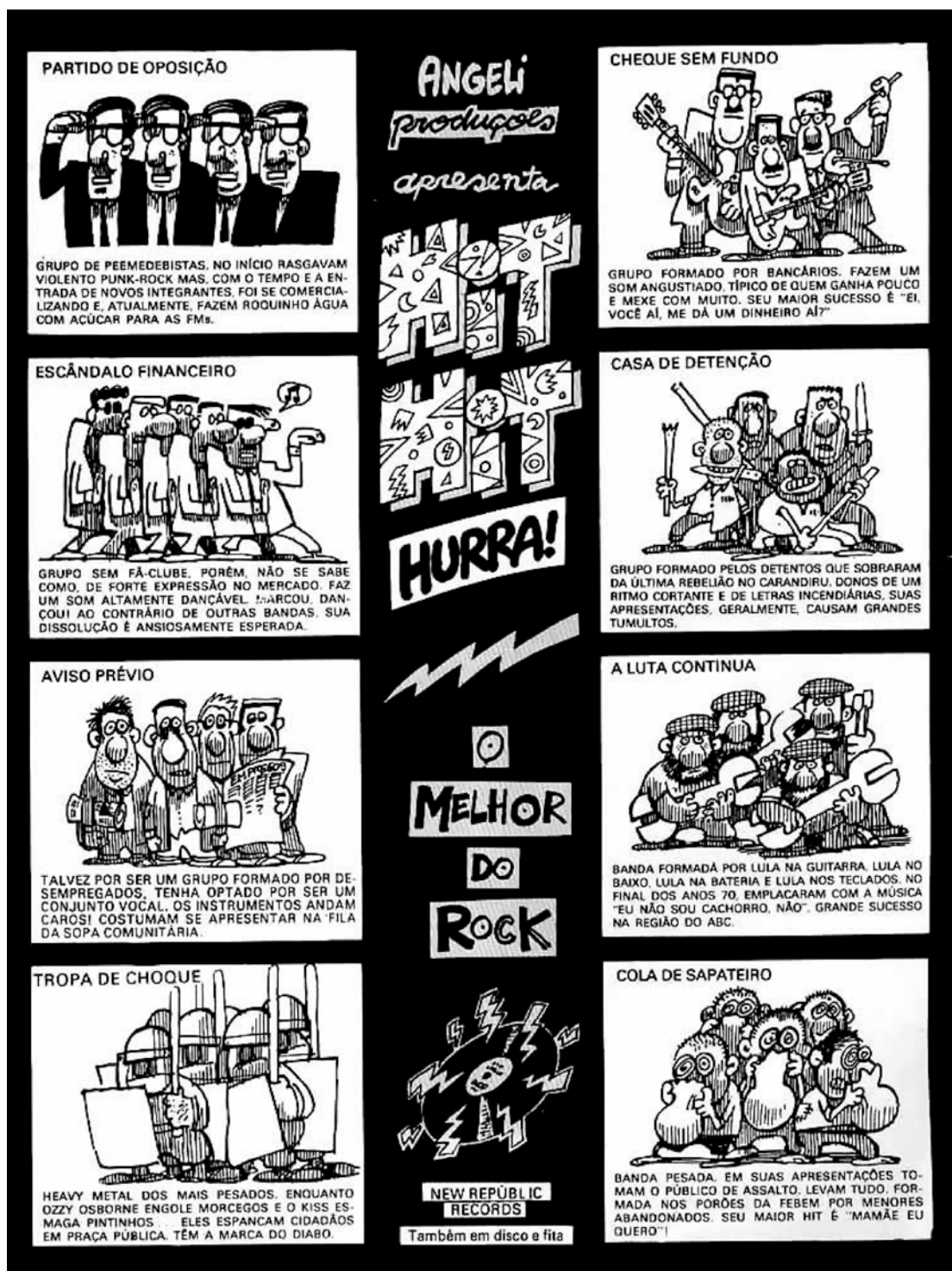


Figura 87. Hit Hit Hurra.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p.2

O primeiro deles, *Partido de Oposição*, traça um paralelo entre a política nacional do período e os artistas de rock que de alguma forma deixam suas raízes agressivas com o passar dos anos, tal como o ícone Roberto Carlos, que no início trazia aos seus fãs um rock calcado nos movimentos contraculturais em ebulição na

Inglaterra e nos EUA nos anos 60, e posteriormente passou a fazer canções que versavam sobre outros temas, como amor ou questões religiosas, tendo o instrumental mudado e praticamente abolido as guitarras distorcidas em prol de instrumentos e arranjos mais suaves. A crítica também passa pelas bandas do período, como Barão Vermelho ou Camisa de Vênus, que como indicado no quadrinho, suavizou um pouco seu repertório. O Barão Vermelho estava, em 1982, com seu primeiro álbum, com músicas como *Billy Negão* ou *Rock 'n geral*, como já vimos no capítulo 2. No ano seguinte, o segundo álbum já estava mais diluído, com canções mais brandas, distorção da guitarra menor em algumas músicas e uso maior de teclados, tanto que só fez sucesso depois do aval de nomes clássicos da MPB, como Caetano Veloso e Ney Matogrosso. Além disso, o álbum possuía canções como *Manhã sem Sonho* e *Blues do Iniciante* já analisadas previamente e que mostravam uma banda muito mais próxima à pasteurização musical necessária para uma audiência maciça de FM, ou seja, com menos agressividade e maior esmero na produção, e que graves e agudos são masterizados para não excederem certos limites.

Outra banda que também suavizou seu instrumental foi o Camisa de Vênus. Seu primeiro disco mostra uma banda violenta o suficiente para zombar de um estupro seguido de morte em *Bete Morreu* ou do suicídio de um jovem desesperançoso em *Pronto pro suicídio*. No segundo álbum, mesmo mantendo-se punk, a banda dilui um pouco sua acidez, e consolida seu maior sucesso comercial, *Eu não matei Joana D'Arc*, além de uma canção de amor, *Rostos e aeroportos*, com instrumental calmo e letra mais próxima às canções típicas de FM, que em geral falam de amor, do que as do punk sarcástico que caracteriza a banda.

No segundo quadrinho temos a banda *Cheque sem fundo*, em um chiste com a profissão do bancário, que lida com enormes montantes de dinheiro diariamente porém recebem um salário baixo. O quadrinho faz alusão à antiga marchinha de carnaval *Me dá um dinheiro aí*, o que promove o riso motivado pela diferença da proposta rock da página como um todo. Ainda assim, a piada se completa com a percepção de quem mexe com muito dinheiro todos os dias mas não o leva para casa. Além disso, a inflação consumia o dinheiro dos trabalhadores assalariados, o que fazia com que nominalmente o montante de dinheiro aumentasse na mão daqueles que o movimentavam, mas diminuía seu poder de compra, gerando angústias e, naturalmente, expressões artísticas que mostravam esta faceta da sociedade brasileira, como o quadrinho aqui apresentado ou canções já analisadas, como as satíricas *Mim*

*quer tocar e Deus me dê grana*. Do ponto de vista puramente iconográfico, é interessante a predileção de Angeli por desenhar bancários como homens de bigode, cabelos bem aparados, vestidos de terno e aparentando meia-idade. Este parecia ser o estereótipo do bancário e também do funcionário público da década de 1980: desesperançoso, sem perspectivas, careta, conservador e cordato.

No quadrinho seguinte, vemos a banda *Escândalo Financeiro*, representando os roubos feitos por organizações criminosas que povoavam as grandes redes financeiras do período. A alta do dólar, a inflação e os crimes financeiros praticados por militares de alta patente já apontados por Skidmore (1988) preenchiam regularmente as primeiras páginas dos jornais a partir de 1982 e só aumentavam. Além disso, em 1985 um grande escândalo financeiro nomeado Coroa-Brastel pela imprensa explicava como os ex-ministros Delfim Netto e Ernane Galvêas haviam desviado grande soma de dinheiro público por volta de 1981. O escândalo foi tão marcante que chegou a ser inserido nominalmente na canção *Alvorada Voraz* da banda RPM, além de o nome de Delfim Netto constar na canção *Nome aos bois*, da banda Titãs, lançada alguns anos depois. Os escândalos financeiros aparecem também em outras canções, como *O reggae*, da Legião Urbana, que diz *assistia o jornal da TV / e aprendi a roubar pra vencer*, ou na canção *Prisioneiro*, da banda Ultraje a Rigor, já anteriormente analisada neste trabalho, e que possui os versos *Com tanta gente roubando ninguém vai me pegar / Sigo tranquilo no meio ninguém vai me dedar / Vivo bem com o tráfico e com a corrupção / Se o negócio sujar é só tomar um avião*.

No texto de Angeli, fica explícita a noção de roubo quando o artista escreve “faz um som altamente dançável. Marcou, dançou!”. Importante salientar que desde a década de 1970 o verbo “dançar” era utilizado como gíria para designar uma perda, uma consequência ruim. E o verbo “marcar” ali era utilizado pelos jovens para designar um vacilo, um descuido. Ou seja, existe a sugestão de que se a pessoa descuidar do seu dinheiro, a banda vai roubá-lo.

No quarto quadrinho, temos a banda *Casa de detenção*, iconograficamente marcado pelo desenho de indivíduos empunhando armas brancas, vestidos com camisas onde está marcado o símbolo da prisão e com aparência raivosa. No texto, Angeli insere a informação que a banda é oriunda de antigos detentos da prisão de segurança máxima do Carandiru, na cidade de São Paulo, na época a maior casa de detenção da América Latina. No período compreendido por esta tese a prisão teve diversas rebeliões, ainda que nenhuma delas tivesse resultado tão desastroso como o

massacre de 111 presos ocorrido em 1992. Mesmo assim, as notícias de rebeliões no presídio eram constantes na mídia brasileira na década de 1980. Ecos dessas rebeliões e sua repercussão da mídia e na percepção juvenil podem ser percebidos em canções como as da banda Titãs *Estado violência*, com as frases *Homem em silêncio / Homem na prisão / Homem no escuro / Futuro da nação / Estado Violência e Desordem*, que versa *Os presos fogem do presídio / Imagens na televisão* ou ainda na canção da banda paulista Inocentes *Pânico em SP*, que em sua letra narra o momento de uma rebelião na cidade de São Paulo: *Chamaram os bombeiros / Chamaram o exército / Chamaram a Polícia Militar / Todos armados / Até os dentes / Todos prontos para atirar / havia o que / Pânico em SP*.

O quinto quadro mostra a banda *Aviso prévio*, em claro chiste aos destrabalhadores do período, já que, como dissemos apoiados em Skidmore (1988a), o desemprego aumentou 15% nas áreas urbanas em 1983, chegando a níveis alarmantes na indústria. E este número aumentou ainda mais de acordo com Serra (1984). Uma das piadas de Angeli é o fato de a banda ser um conjunto vocal, já que seus integrantes não possuem dinheiro para comprar instrumentos. Outra piada é o fato de essa banda se apresentar na fila da sopa comunitária, doada por pessoas ou entidades para pobres moradores de rua sem capacidade financeira para alimentação.

O nível de desemprego no período era tão alarmante que diversas bandas criaram músicas que falam diretamente sobre o tema, como os Titãs e a já analisada canção *Desordem*, que fala *Às filas de destrabalhadores / Que tudo tem que virar óleo / Pra por na máquina do Estado*. Outra canção que lida diretamente com o desemprego de seu protagonista é *Gritos na Multidão*, da banda Ira!, que diz *Estou desempregado / Estou desgovernado / A fome me faz mal / Estou passando mal*. A cômica canção *Tic tic nervoso*, cujo compacto foi comercializado com capa feita por Angeli também reflete o desemprego do período, dizendo: *Perdi o meu emprego / que já era mixaria*.

O desemprego também refletia em determinadas canções que não abordavam o tema diretamente, mas que implicitamente abordavam a falta de ocupação dos indivíduos, caso das canção já analisada *Até quando esperar*, da Plebe Rude, que mostra a pobreza oriunda da falta de emprego, ou *Alagados*, dos Paralamas do Sucesso, que também revela a pobreza.

O sexto quadrinho mostra a banda *A luta continua*, cujos integrantes são todos Luiz Inácio Lula da Silva. A piada de Angeli reflete a forma como o sindicalista que

era de certa forma influente na vida política do Brasil. Como já mostrado, Lula era influente sindicalista da região do ABC, como evidencia a piada, e um dos mentores das greves existentes sobretudo a partir de 1979. A imagem existente no quadrinho evidencia primariamente uma caricatura do sindicalista, repetida quatro vezes, ainda que em tamanhos diferentes, com boina lembrando a icônica imagem de Che Guevara fotografada por Alberto Díaz em 5 de março de 1960. Importante salientar que a boina existente no desenho parece ter a função de atrelar visualmente Lula a Guevara, sendo um signo do comunismo, da revolução empreendida na América Latina. Luiz Inácio da Silva nunca usou boina em seus discursos ou aparições públicas. Outra questão a ser apontada no desenho são os instrumentos musicais da banda, todos chaves de boca, importante acessório que remete à indústria mecânica em que Lula trabalhava e procurava lutar em defesa dos direitos dos trabalhadores.

No texto escrito por Angeli, percebemos a citação à canção *Eu não sou cachorro, não*, escrita e cantada pelo músico “cafona” Waldick Soriano. Araújo (2013), diz que esta música composta em 1972 rapidamente alcançou os primeiros lugares nas paradas de sucesso, vendeu milhares de cópias e tornou-se o maior sucesso comercial do artista.

Soriano (*apud* Araújo, 2013) diz que as pessoas não ouviam a letra completa do bolero, e o que ficou famoso não foi a canção em si, mas simplesmente seu refrão. O que deveria ser uma letra falando dos maus tratos que o protagonista sofreu por parte de uma mulher, ganhou outra conotação a partir de seu refrão *Eu não sou cachorro, não / pra viver tão humilhado / eu não sou cachorro, não / para ser tão desprezado*. De acordo com Araújo (2013), este refrão não serviria apenas ao homem desencantado com sua mulher, mas também às pessoas indignadas com chefes, gerentes, policiais e com todas as formas de repressão, principalmente em tempos de ditadura militar. Araújo (2013 p. 236) diz que “constituímos uma sociedade autoritária e determinados segmentos sociais como o das empregadas domésticas, porteiros, operários de construção, garçons e imigrantes nordestinos são frequentemente humilhados e ofendidos no cotidiano brasileiro”. Entre os humilhados, que gritavam por melhores condições de vida e emprego estavam também os metalúrgicos do ABC, representados por Angeli através da figura de Lula.

O nome da banda, *A luta continua*, faz referência a inúmeros movimentos de contestação, desde Moçambique em 1967, quando Eduardo Mondlane supostamente a proferiu pela primeira vez. Mais tarde, Machel (1974) a inseriu em seu livro e a partir

daí a frase foi utilizada em diversas manifestações, sobretudo como frase de efeito ou palavra de ordem. Não era raro ouvir tal frase ser proferida por Luiz Inácio Lula da Silva em seus discursos mobilizadores de trabalhadores do ABC, e podia-se perceber a força da frase enquanto mobilizadora de trabalhadores.

O próximo quadrinho mostra a truculência das tropas de choque nas polícias militares. O desenho mostra homens armados de cassetetes e escudos, com rosto pouco amigável, e em posição de defesa pronta para o ataque. No texto, Angeli relembra casos anedóticos de dois artistas de heavy metal e ícones juvenis, Ozzy Osbourne, que comeu um morcego vivo acreditando ser um boneco de borracha da produção de seu espetáculo, e a banda estadunidense Kiss, que segundo boatos esmagava pintinhos com suas gigantescas botas de plataforma durante suas apresentações. Angeli diz claramente que as tropas de choque das polícias espancam cidadãos em praça pública. Neste sentido, pode-se perceber que no final de 1985, a população incomodava-se com a ameaça de violência e afasta de segurança não apenas oriunda dos marginais, mas também oriunda da entidade que deveria protegê-la.

A crítica à violência da polícia são inúmeras no rock brasileiro da década de 1980. Podemos citar a forma bem humorada dos Paralamas do Sucesso na canção já analisada *Patrulha noturna*, que coloca um policial como um ineficiente servidor da lei, que prefere pegar garotos de moto ao invés de prender reais bandidos. A canção *Batalhões de estranhos*, da banda Camisa de Vênus também mostra a truculência da polícia, que chegam arrebentando e arrasando as pessoas e manifestantes. A canção inclusive deixa claro uma espécie de toque de recolher promovido pela polícia, já que os policiais *patrulham com intensidade os quatros cantos da cidade / Proíbem qualquer mudança, zelando pela segurança / (...) / Eles vem e vão com a força de quem arrasa / Eles vem e vão mas nós ficamos em casa*. A polícia como força de coerção também aparece na canção *Brasília*, da banda Plebe Rude. Segundo a letra analisada, a polícia é preocupação constante da juventude brasileira, já que ela está lá para manter a ordem a qualquer custo. E em uma sociedade cujo passado militarizado estava tão recente, este medo tornou-se palpável em diversas manifestações artísticas.

A banda RPM expressou sua preocupação com a polícia na canção *Alvorada voraz*, onde dizem *Fardas e força / Forjam as armações / (...) / Juram que não / Torturam ninguém / Agem assim / Pro seu próprio bem*, deixando clara a impunidade

percebida pela população em relação aos crimes e violações cometidos pelas forças da lei e da ordem.

Outra canção que denuncia a truculência e a falta de eficiência das forças policiais é a canção *Polícia*, da banda Titãs, que diz de forma clara que a sociedade não está mais aguentando o comportamento dos policiais e pede para que não haja mais polícia nas ruas. Ainda que motivada pela prisão de membros da banda pela polícia federal, a canção não deixa de responder à alguns anseios da população do país. *Polícia*, dos Titãs tem o mesmo mote e a mesma agressividade da canção *Maldita polícia*, dos Inocentes, que tem em sua letra frases contundentes como *Protegidos pela lei praticam as maiores injustiças / São os donos da verdade / são a nossa maldita polícia / São nossos inimigos ou não?*

O último quadrinho mostra a banda *Cola de Sapateiro*. Na metade dos anos 1980 existia uma “epidemia” de jovens e indigentes que cheiravam cola de sapateiro para se drogar, anestesiando o corpo da fome e outras privações impostas pelas mazelas sociais existentes. Estes indivíduos, de acordo com o Ministério da justiça do Brasil (2013), perdiam o contato com a realidade, ficavam eufóricos e viciados em curto espaço de tempo. Esta droga, por ser muito barata e ser adquirida de forma simples na década de 1980, era muito associada à mendicância, e diversas referências a ela foram cantadas em canções como *Revoluções por minuto*, da banda RPM, que diz explicitamente *aqui na esquina cheiram cola*, fazendo alusão às condições sub-humanas vividas por uma parcela marginalizada da população. Mais explícita ainda é a forma como a banda Engenheiros do Hawaii colocam a cena de um mendigo infantil usando a droga: *Criança pequena / Cheirando cola / Beijando a sola / Dos sapatos*, lembrando que além dos jovens marginalizados, havia também crianças em situações extremas, vivendo nas ruas das grandes cidades brasileiras, de certa forma isoladas das conquistas econômicas e sociais desfrutadas por parte da sociedade.

A associação com o crime também está posto no texto impresso por Angeli, que fala que a banda de cheiradores de cola assaltam as pessoas durante as apresentações. Além disso, ressaltando ainda mais o caráter juvenil das pessoas associadas à droga, o artista diz que a banda foi formada do reformatório para jovens delinquentes da Febem, em São Paulo, onde jovens pareciam aprender a ser mais agressivos, mais rebeldes e mais criminosos, dado o tipo de tratamento reservado às pessoas que lá iam pagar pelos seus crimes. Na charge de Angeli, o maior sucesso do

conjunto é *Mamãe eu quero*, neste caso uma alusão à infância corrompida dos usuários.

Do ponto de vista imagético, a banda é representada por cinco integrantes, todos apresentando um saco de papel ou plástico no nariz, lembrando ao leitor que cola de sapateiro é uma droga inalável. Além disso, o último dos integrantes da banda tem sua camisa remendada, e todos estão descalços, representando visualmente a pobreza. Para ressaltar a marginalidade, apenas um dos participantes possui cabelo. Os demais estão com eles raspados, em outra alusão à Febem, cuja primeira providência ao prender um menor infrator era raspar seus cabelos. Os olhos recheados de circunferências são uma forma de Angeli mostrar o estado de torpor e alucinação presentes nos usuários desse tipo de droga.

Além dos oito quadrinhos, também é importante perceber a área central do suposto cartaz feito por Angeli. Ali o autor se coloca como produtor de todas aquelas bandas, afirmando-se então como responsável direto pelas apresentações e por tudo o que está ali posto. O nome da sessão – ou do LP – seria *Hit Hit Hurra*, utilizando a palavra *hit* com duplo sentido: ora como onomatopeia, ora como sinônimo de música de sucesso. Também deixa claro tratar-se de canções de rock, haja vista a explícita frase “O melhor do rock”, e também o informe de que aquelas bandas estariam presentes em discos de vinil ou em fitas cassete, deixando claro o processo industrial presente não apenas na manufatura dos objetos como o disco ou a fita, mas também na fabricação das bandas que compõem o álbum. Assim, Angeli deixa para o leitor a sensação de que a *Angeli Produções* é a responsável pela criação e manutenção destas manufaturas chamadas bandas de rock.

Em muitos momentos, porém, o rock era tratado pela revista *Chiclete com Banana* como expressão de contestação, que criava certa metáfora com a vida política e social do país na década de 1980.





Figura 88. New Look.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p.34

Na figura acima, extraída também da edição número 1, de 1985, percebemos o chiste de Angeli ao apresentar novos tipos de cabelos que fazem alusão ao cotidiano político, social e econômico da década de 1980.

O artista já inicia sua piada ao mostrar o corte “Igreja”, mostrando a dualidade da entidade religiosa, que ora é enraizada em suas tradições, conservadora e aliada das elites, ora é progressista, aliada dos mais pobres. A piada está na contradição entre estes lados antagônicos, que fazem do cabelo da personagem meio new wave/punk, meio reto e conservador. O resultado é a ridicularização.

O segundo quadrinho mostra a visão do artista para a já explicada coalizão Frente Liberal, ou seja, uma fachada de liberalismo e arrojamento sendo que em sua maior porção continua o reacionarismo e conservadorismo. Um corte descontraido na frente e nada liberal atrás mostra a contradição da coligação que tinha em seus quadros políticos aliados à base governista durante o governo militar, misturados com novas ideias e ideologias que, como percebemos no desenho de Angeli, são apenas uma fachada para o velho reacionismo. Evidencia-se o dualismo, a ambivalência a serviço dos próprios interesses.

O terceiro quadrinho é um chiste completo em relação ao rock carioca, uma crítica à indústria cultural e suas fórmulas para arrecadar dinheiro antes de criar boas obras. O “rock de bermudas” como já foi colocado neste trabalho era visto por Angeli como descartável, graças às inúmeras bandas e artistas que não se firmaram no mercado. Apesar de Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Barão Vermelho e Kid Abelha terem conquistado certa perenidade, inúmeras outras bandas e artistas tiveram seu fim prematuro. Gang 90, Blitz e Ritchie, por exemplo, foram forças meteóricas de vendagem, mas que mostraram não ter capacidade de permanecer no panteão dos artistas que venceram os anos 1980. A Blitz, como já dissemos, acabou em fevereiro de 1986, ou seja, dois meses depois do lançamento desta piada. A Gang 90 havia acabado mesmo antes de Júlio Barroso morrer, em 1984 e Ritchie vinha de mais uma derrota nas vendas de seu disco *Circular*, sendo taxado mais como artista brega do que como roqueiro. Principalmente graças à explosão de Ritchie e Blitz, que no lançamento da revista estavam em franco declínio, mas que haviam vendido milhares de cópias no Brasil inteiro, Angeli percebe as bandas cariocas como efêmeras.

O chiste continua com a menção da Rede Globo, que segundo Angeli estimulava a criação e execução das bandas no Rio de Janeiro. Quando o artista escreveu a piada já haviam sido veiculados os especiais *Plunct Plact Zuum*, *Plunct Plact Zuum II*, *A Era dos Halley*, *Blitz contra o gênio do mal*, o programa *Armação Ilimitada* era sucesso e as propagandas sobre o novo programa do rock nacional, *Mixto Quente*, já apareciam em inserções durante a programação da emissora. Todos

estes especiais e mais as aparições das bandas em programas de auditório como *Chacrinha* ou *Globo de Ouro* aumentavam a relação entre as bandas cariocas e a emissora de Roberto Marinho, já que havia um caminho de mão dupla entre bandas e emissora, ou melhor, entre gravadoras e emissora, e o que era apresentado por um fazia parte dos planos comerciais do outro, e vice-versa.

Para finalizar, Angeli insere uma personagem vestindo um peruca, em clara alusão à falsidade, mostrando que os músicos estão enganando seus ouvintes. Além disso há a provocação à idade dos músicos, mais velhos do que aparentariam nas telas da televisão. O fato de inserir uma peruca para aparecer perante o público denota a tentativa de engodo por parte dos músicos, que enganam sua audiência em relação às suas vestimentas, idade e principalmente sua habilidade com os instrumentos. Angeli parece acreditar que as bandas cariocas são de certa forma farsas, capitaneada pela maior emissora de televisão do país com claro intuito de entreter, mostrando com isso a crítica do desenhista em relação não apenas a música e a emissora de televisão mas também em relação à cumplicidade de ambas. Com isso, criam-se canções efêmeras que só servem para determinado período consumidor sendo esquecíveis para a posteridade.

O quadrinho do meio retrata o sofrimento da Dívida Externa, eterno pesadelo na mente dos brasileiros, que precisam conviver com um arrocho salarial promovido pela expansão – e consequente dívida – promovida pelo governo militar. A Dívida era o principal tema nos noticiários de economia do período, haja vista que, como já vimos, o Plano Cruzado só seria lançado dois meses depois da publicação desta página quadrinística. O brasileiro, como aponta Leitão (2011), vivia e respirava sob a sombra de ser devedor do FMI. Além disso, a carga tributária e a sub-correção dos salários em relação a inflação derivada também da necessidade do governo impor um programa de austeridade- a mando do FMI- a fim gerar recursos para pagamento da dívida afetava diretamente a mente dos brasileiros trabalhadores. O próprio desenho de Angeli, mostrando uma senhora com um peso incrível nos seus ombros denota essa posição. Além disso, sua cabeça está cheia, pesada, cansada, alusão a quantidade de tributos que o brasileiro era obrigado a pagar. O olhar perdido da personagem também parece mostrar a falta de perspectiva que imperava no período, e o sofrimento causado pelo governo aos contribuintes.

O quadrinho que representa o rock paulista retrata um punk da periferia, como aqueles da Vila Carolina, que já explicamos anteriormente. Com seu cabelo raspado,

típico de quem foi para a cadeia e sofreu com a repressão policial já denunciada pela banda Capital Inicial com a canção *Veraneio Vascaína*, Angeli deixa claro nas frases ao lado da caricatura que aquela personagem foi pega pela polícia. Boa parte do rock paulista, diferente do carioca, contava com a soturnez típica de uma metrópole cinzenta, sinistra e super povoada. Ainda que este estereótipo de Angeli não congregue todas as bandas, já que foi em São Paulo que bandas de canções alegres como Ultraje a Rigor e Magazine despontaram, a maior parte delas se aproximam mais do punk agressivo, denunciista, crítico e metropolitano. O próprio desenho da personagem, nervosa, tensa e pouco amistosa representa uma grande faceta do rock paulista, identificável tanto em bandas roqueiras como Titãs e Ira! quanto em bandas punk como Inocentes ou Garotos Podres.

A marginalidade está clara na visão do artista em relação às bandas de seu Estado. Angeli parece entender o rock paulista como marginal, tanto em relação às vendas, quanto em relação às bandas cariocas e a Rede Globo, quanto em relação à polícia e a própria Lei. A visão do punk como delinquente, como já apresentado aqui, é novamente reforçada. O estereótipo do punk marginal idealizado em Bob Cuspe também é utilizado como referência às bandas paulistas, ainda que este estereótipo, mesmo no trabalho de Angeli, mudaria aos poucos ao longo do tempo.

No quadrinho seguinte, a ironia com o PDS remonta aos problemas já apresentados pelo partido apoiador dos militares no contexto que se abre imediatamente após a volta da democracia. Como já vimos, com a saída de Sarney do partido e sua migração para o PMDB, a agremiação ficou fraca, sem representações políticas no Senado e no Congresso nas eleições de 82 e mais ainda na de 86, o que acabou por, de certa forma, liquidar eleitoralmente o partido. Os poucos fios mostrados por Angeli representam os poucos representantes políticos que ainda constavam no partido no final de 1985, ao mesmo tempo em que mostram a debandada geral de um partido político fortemente associado com o governo ditatorial que se revelava incapaz de ganhar eleições já no período que precedeu a plena vigência do democrático.

O outro quadro mostra o penteado Dona Solange. A Solange aqui representada era a censora oficial da república, chefe da Divisão de Censura e Diversões Públicas, subordinada ao Ministério da Justiça no momento da criação da tira de Angeli, Dona Solange Hernandez, que, como já vimos, já havia sido ironizada em *Sessão da Tarde*, de Léo Jaime. A censora no final de 1985 já não tinha quase poder algum, mas ficou

marcada como figura reacionária, principalmente pelos jovens consumidores da *Chiclete com Banana*, que se divertem lendo o texto em que Angeli diz que esta personalidade teve que “abaixar o topete”, ou seja, teve que diminuir sua arrogância e sua intransigência. Além disso, os leitores já sabiam que mesmo que não constitucionalmente, a censura já estava com seus dias mais do que contados. Interessante perceber, no desenho de Angeli, a expressão de desespero, com os olhos abertos e os dentes cerrados da personagem que denotam sua percepção de que seu fim está próximo.

O penteado Nova República é uma crítica à instabilidade política do nosso país na virada para o regime democrático. A enorme gama de políticos, ideias, ideais, facções e ideologias fica explicitado na presença de diversos tipos de cabelo na cabeça uma pessoa apenas. A representação gráfica de Angeli dialoga com o que anteriormente dissemos a respeito da profusão de partidos políticos e seus representantes nesta nova fase da vida política brasileira. A crítica também fica evidente quando se percebe que não é possível, em apenas uma cabeça, ter tantos e tão distintos penteados. A confusão provocada pela tentativa de encaixar todas estas facetas em um único Estado é o que faz rir, ao mesmo tempo em que faz o leitor refletir.

Os constantes desvios de dinheiro do INAMPS também foram abordados por Angeli, que fez chiste mostrando o “rombo” trilionário causado pelas fraudes envolvendo hospitais de todo o Brasil ao longo do ano de 1985 e denunciado pela revista *Veja* em 13 de março daquele ano, com a reportagem *INAMPS – uma rede de intrigas* e que teve grande repercussão em toda mídia jornalística brasileira naquele ano.

A última das críticas é a única não relacionada ao contexto puramente nacional. O terror nuclear era uma constante ameaça pairando nas cabeças dos indivíduos de qualquer nacionalidade. A Guerra Fria, explicada por Arbex (1997) já deixava clara a nefasta perspectiva da extinção humana por meio da guerra nuclear entre EUA e URSS, superpotências do período. Este constante medo era discutido, analisado e criticado em todos os meios humanos, principalmente nas artes. Aqui o rock nacional e os quadrinhos dialogam tanto entre si quanto com o restante da sociedade, que demonstra preocupação crescente com o tema. Em relação ao rock nacional, podemos destacar casos como as canções *Apocalipse não*, da Blitz, que diz *Hoje em 83 cinco países já tem bomba atômica / E oito estão na fila / Oito? / O*

*mundo sangra / O novo programa militar americano custa / Um trilhão e quinhentos milhões de dólares / Você disse um trilhão e meio de dólares? / É foi isso que eu disse / No negro ou no oficial? / Sei lá, só sei que são quinhentos milhões e cacetadas de megatons! / (...) / Não quero ficar vendo o mundo acabar pela TV ou Morte Nuclear dos Inocentes, que tem a letra Há armas nucleares apontadas / Para todos os lugares E nós somos o alvo.* É o caso de se lembrar que estas canções já haviam sido lançadas e eram muito ouvidas no período. Mais adiante outros artistas, como Engenheiros do Hawaii, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso e Plebe Rude também mostraram esta preocupação em relação à guerra nuclear.

No centro da página formulada por Angeli também percebemos duas outras críticas: a primeira é relacionada aos patrocínios, uma vez que a página é supostamente patrocinada pelo *Angeli's Cabeleireiros* e portanto não poderia ser isenta, já que todo patrocínio parte da ideia de que as matérias ali veiculadas possuem aderência ou expressam concordância com os valores associados à marca ou produto relacionado na propaganda. Assim, o chiste consiste em o salão de cabelos Angeli ser quem promove tais penteados. A segunda crítica diz respeito ao próprio nome da página, *New Look*, remetendo à Nova República, a supostas novas formas de perceber e agir no Brasil. O que, como percebemos, não acontece com as personagens de Angeli.

A figura a seguir, presente na última capa da edição número 2 da revista também mostra a relação entre o rock e a sociedade, já deixando clara a ironia desde o início da página, onde Angeli insere a frase *Éramos todos rebeldes* como título da suposta série ali documentada. O fato de a frase estar construída no pretérito já indica a posição do artista, que notadamente diz ao seu leitor que o rock parece ser jovem, mas na verdade é algo antigo, e que o rock antigo era o rebelde, sendo o da década de 1980 mero pastiche do anterior. Ao mesmo tempo, é uma ironia consigo mesmo, já que Angeli se posiciona como antigo, como uma pessoa do passado, ao se afirmar como ex-rebelde. E se rebeldia foi sua tônica um dia, a piada constitui-se também no fato de Angeli posicionar-se no momento da escrita como aliado do sistema, como autor e editor que já vendia milhares de revistas todos os meses, além de trabalhar para o maior jornal do Brasil. Uma espécie de exercício de autocrítica, além de uma manifestação de resignação com o destino de todo artista preso nas engrenagens da indústria cultural de massas.





Figura 89. A onda agora é esse tal de rock'n'roll.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p.52

O título da página remete à então já clássica música *Esse tal de rock enrowl*, de Rita Lee e Paulo Coelho, gravada em 1975 no álbum *Fruto Proibido* da cantora em conjunto com a banda Tutti-Frutti. Na canção os letristas falam sobre o rock como se fosse algo que estivesse deturpando a vida da filha da protagonista, mas de uma forma

alegórica, na qual o rock é algo desconhecido para a mãe, e não um gênero musical. Na canção aparecem os questionamentos da geração que não compreende esta nova moda. A protagonista então se pergunta: *Quem é ele? / Esse tal de Roque Enrow / Um planeta?, um deserto? / Uma bomba que estourou?* A utilização da letra de Lee e Coelho parece reafirmar a postura pretérita de Angeli, que percebe Rita Lee como legítima representante do rock brasileiro (ANGELI *apud* Guerra, 2006), ao mesmo tempo em que novamente parece afirmar que as bandas oriundas dos anos oitenta são apenas releituras para ele ruins e dóceis ao sistema, em relação ao antigo rock rebelde. A página escrita e desenhada por Angeli vai mostrar, de forma bem sarcástica, que o rock e suas variantes permeiam a sociedade.

No primeiro quadro já vemos uma missa na qual o padre informa que no sábado haverá heavy metal. O heavy metal, de acordo com Lopes (2006) é um estilo musical composto por guitarras hiper distorcidas, superutilização de graves nos refrãos e *riffs* e de faixas de frequências agudas na execução de solos longos e velozes. É citada também a bateria agitada e cujos vocais vigorosos na gravação se equiparam aos demais instrumentos, não sendo colocado em um patamar superior.

O heavy metal em geral está associado a jovens de cabelos compridos, rebeldes e com um gosto musical mais apurado. Também é associado ao anticlericalismo e ao demônio, motivo este da sátira de Angeli. A ideia de uma igreja fazer uma missa entoando heavy metal era impensável na metade dos anos 1980. Há, então, dupla sátira: à igreja e ao heavy metal. A sátira com os fiéis já havia sido feita em diversas tiras de Angeli, seguindo longa tradição de críticas à igreja no humor brasileiro. Em canções do período também há a crítica, como em *Igreja*, da banda Titãs, cujos últimos versos são *Eu não gosto da igreja / Eu não entro na igreja / Não tenho religião*. Junto com o Titãs, diversas bandas gravaram suas críticas à entidade católica. E elas pareciam ter eco na parcela jovem da sociedade, uma vez que eram veiculadas nas rádios apesar de seu caráter agressivo e ofensivo à grande parcela católica da população brasileira. A canção *Mão Católica*, da banda Camisa de Vênus é uma crítica feroz aos dogmas e ao modo de pensar da igreja católica e seus adeptos. Marcelo Nova canta *Nascer com o mal na alma / Pro batismo libertar / Carregar a cruz de toda culpa / E colocá-la no altar / Domingo tem a missa obrigatória / Ajoelhar perante a santa inquisição / Pras bruxas temos a fogueira / Pros santos nós temos o perdão / Você só tem que confessar / Pedir a Deus pra perdoar*. A crítica da banda é ainda maior do que a do quadrinista, mas ambas expressam a dificuldade da



igreja de se comunicar com as novas gerações, e a própria estagnação da entidade, cada vez mais alheia aos anseios de grande parte de seus fieis, já que, como explora Cazusa na canção *Só se for a dois: Aos filhos de Ghandi / Morrendo de fome / Aos filhos de Cristo / Cada vez mais ricos*. A alienação dos ricos católicos, somada à arrogância da Igreja católica acaba por forjar tais críticas.

A crítica ao heavy metal também é interessante no quadrinho porque – como supostos adoradores do diabo – ouvintes de heavy metal não deveriam estar na igreja. E a Igreja não deveria acolher adoradores do demônio.

Do ponto de vista imagético, percebemos mãos para cima, fazendo o sinal do heavy metal, com o dedo indicador e mínimo em riste, formando uma espécie de chifre com a mão. Como muitas pessoas imaginam que este chifre simbolize o diabo, nada mais incoerente para uma igreja do que permitir este tipo de manifestação. Ao mesmo tempo, percebe-se – por meio de palavras de ordem e símbolos muito bem construídos e difundidos – que o rock também pode ser entendido como uma religião, tornando a leitura de Angeli ainda mais rica graças a estas ambiguidades.

No quadro seguinte vemos um casal que aparentemente acabou de fazer sexo, com a mulher falando que a performance masculina havia sido muito “jazz”. Como o estilo musical jazz é, em geral, mais calmo e mais requintado que o rock’n’roll, a síntese da piada nos informa que a mulher esperava algo mais violento, mais viril por parte de seu companheiro. O desenho de desapontamento do homem na borda da cama também informa ao leitor que o sexo entre ambos foi insatisfatório, e que provavelmente ele gostaria de ter uma performance sexual mais agitada, mais próxima ao rock. Com a liberação sexual houve abertura maior do tema nas rodas de conversa e nas mesas de bar. Assim, o sexo e sua performance, que sempre estiveram presentes nas conversas cotidianas, acabam servindo de mote para diversas manifestações musicais no período, como percebemos na letra da canção *Pro dia nascer feliz*, da banda Barão Vermelho, que diz *No vai e vem dos teus quadris / (...) / Só pra exercitar / Todo o músculo que sente / Me dê de presente o teu bis / Pro dia nascer feliz* promovendo sexo como forma de encontrar a felicidade não só do casal, mas do mundo inteiro. Ou ainda a canção *Betty frígida*, já analisada, em que a banda Blitz mostra a dificuldade de um jovem casal em se relacionar sexualmente.

O terceiro quadrinho mostra um casal de meia idade tomando café da manhã e o marido espantado com os cabelos rebeldes da esposa, que diz que fez um penteado rock. Os cabelos da senhora estão parecidos com os cabelos dos integrantes de bandas

new wave brasileiras, como na época eram os cabelos dos Titãs, do Capital Inicial ou das garotas da banda Blitz.

Podemos perceber pelo desenho de Angeli que o cabelo da personagem está enorme, muito maior que sua cabeça e está, de certa forma, bagunçado aos olhos de seu companheiro. O olhar de satisfação da mulher também indica que ela está gostando daquele novo visual, mais despojado, mais rebelde, mais jovem, como é o rock no imaginário popular, ainda que, de certa forma, este visual seja uma farsa. Além disso, a própria cena, ambientada em uma casa classe média aparentemente conservadora, não combina com o cabelo da mulher, deixando os fios desgrehados ainda mais radicais, com uma atitude mais roqueira e mais transgressora, atitude típica tanto do jovem adolescente quanto do indivíduo quando chega na meia idade e decide refletir sobre a própria vida.

No próximo quadrinho temos uma professora que percebe como seus alunos estão mais interessados no rock do que em suas aulas. Com a resposta “É aquilo que o Ozzy Osbourne come!” para uma questão sobre biologia, fica claro quais os reais interesses do garoto. Quanto à história da alimentação do cantor Ozzy Osbourne, o próprio Osbourne (2010) diz que realmente comeu um morcego em janeiro de 1982 durante um show na cidade de Des Moines, em Iowa, Estados Unidos. O incidente aconteceu porque o artista imaginou ser um dos enfeites de plástico de seu palco quando na verdade o morcego era um animal vivo. Osbourne arrancou a cabeça do animal e posteriormente teve que tomar algumas vacinas para não ser infectado com alguma doença transmitida pelo mamífero.

Esta notícia circulou o mundo e virou parte integrante do imaginário do rock e do heavy metal. Na metade dos anos 1980 muitos garotos, como o da ilustração acima, sabiam da existência de um cantor de rock que havia comido um morcego em pleno palco. O que não se contava no período é que esta ingestão animal fora um equívoco. Assim, a imagem de Osbourne foi trabalhada para atingir o mercado como a de um louco que fazia sacrifícios de animais em seus concertos, o que gerou grande curiosidade e aumentou a força da personagem do cantor, que no momento era figura a ser combatida por pais e educadores, resultando no chiste de Angeli.

No quadrinho que remonta à economia, vemos três homens engravatados, estereótipos dos homens de negócios, pessoas cujos rendimentos são basicamente oriundos de especulação financeira. O primeiro deles diz que sua especulação financeira predileta é o *Open*, abreviação de *Open Market*, espécie de transação

financeira de compra e venda de títulos que, segundo Carvalho (1995), servia para contrair a base monetária e garantir a rentabilidade financeira. Estes títulos, de acordo com Leitão (2010), aumentavam seu valor quase que diariamente, sempre em patamares maiores do que a inflação do mesmo período, gerando dividendos polpudos aos investidores. O mesmo ocorria com o *Over*, citado pelo segundo personagem de Angeli. *Overnight*, como já foi visto, era uma aplicação financeira na qual, literalmente da noite para o dia, o dinheiro do investidor rendia muito acima da inflação, enriquecendo aqueles que tinham capital para entrar neste tipo de investimento.

A graça está quando o terceiro homem de negócios fala que sua aplicação predileta é o rock. E ele diz isso com uma garrafa e um copo de espumante nas mãos, sendo que seus colegas estão segurando papéis. Além disso, sua gravata é borboleta e ele está trajando um smoking, típico traje para festas de alto luxo, diferente de seus interlocutores que estão de ternos para trabalhar. A mensagem de Angeli é que o terceiro homem ganha mais dinheiro, trabalha menos, diverte-se mais e, portanto, tem um sorriso bem mais largo no rosto. O rock era encarado como apenas mais um negócio, ou mais um investimento. A felicidade dos homens não está relacionada às suas ideologias ou seu bem-estar, mas sim meramente na quantidade de dinheiro adquirido. O rock era interessante porque rendia bem. No momento que deixasse de render, deixaria de ser interessante.

Neste período, o rock era uma ótima fonte de renda no país. O rock nacional em 1985 dominava as rádios, fazia parte do cotidiano das pessoas e era o ritmo musical que mais vendia discos de vinil e fitas cassete no Brasil. Como já demonstrado, as vendas eram muito grandes neste período, já que a revista número 2 foi lançada em dezembro de 1985 e o rock estava quase chegando ao seu auge de vendas. Naquele momento, RPM vendia mais de 100 mil cópias de seu primeiro álbum, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens vendiam 200 mil e o primeiro LP da banda Ultraje a Rigor chegava a 500 mil cópias vendidas.

Para fechar a página e concluir a piada, o rock acha que a onda agora é a bossa nova. Na esteira de tantas bandas de rock aproximando-se da MPB, como já evidenciado por Ribeiro (2009), Angeli em 1985 já apontava o caminho de tantos artistas roqueiros e sua fusão futura com a música brasileira. O mote divertido da piada é perceber nos desenhos do cartunista instrumentos típicos do rock, como guitarras, baixo e um sintetizador – ou Keytar, mistura de teclado (keyboard) com

guitarra (guitar) – que são primordialmente utilizados no rock e muito raramente na bossa nova ou na MPB.

A pose, os cabelos e a arrogância típica dos músicos de rock estão ali presentes na imagem de Angeli, fazendo graça com o que parecia ser a dicotomia entre músicos de rock e a música bossa nova que foram, durante muito tempo, antagônicos. Ao final, a mensagem deixada pelo quadrinista é que a rebeldia máxima do rock, a afronta final, seria tocar bossa nova.

## 4.2 Roqueiro estereotipado

Angeli em sua obra critica todas as facetas do rock. E uma das mais importantes a ser analisadas é o próprio amante deste tipo de música. O assim chamado “roqueiro”, ou seja, o ouvinte de músicas estilo rock, foi ironizado pelo quadrinista diversas vezes, gerando cômicas situações que permitem enxergar a forma como o artista via estas pessoas e também a forma como estas se relacionam com a música e a sociedade.

A primeira tira a ser analisada é metalinguística, já que Angeli, o artista, é também a personagem central da história, como vemos abaixo:



Figura 90. Waldick Soriano.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p.4

Na tira percebemos a autoironia, já que no primeiro quadrinho, existe a vontade da personagem/autor ser um roqueiro, ter postura, charme e qualidades compatíveis com os homens que interagem com este tipo de ritmo musical. Entretanto, ao chegar uma atraente mulher, a personagem esquece sua postura roqueira e se utiliza das canções de Waldick Soriano para tentar conquistá-la com passos de dança estilo bolero, ou bailão.

Araújo (2013) diz que Eurípedes Waldik Soriano é um dos mais peculiares artistas baianos que o Brasil já viu. Sempre apresentava-se usando terno de linho, colete, óculos escuros e chapéu preto. Para o autor, Soriano era o maior símbolo da cafonice brasileira.

Seu estilo de música, de acordo com a Enciclopédia do Nordeste (2013) é tachada como cafona ou brega. O cantor, muito popular nas camadas de baixa renda durante a década de 1980 era tido como ícone de música ruim, mal feita ou pobre. Araújo (2013 p. 180) diz que Soriano

Foi uma espécie de inimigo público número um da crítica musical nos anos 70. Quando se precisava de um exemplo de mau cantor, ou de péssimo compositor, era infalível a citação do nome de Waldik Soriano. Virou lugar-comum classificar o seu trabalho como medíocre, horrendo e insignificante. O artista baiano colecionava uma série de críticas até sobre sua razão de ser e de existir.

Suas letras sempre giravam em torno de amores mal sucedidos, pobreza, e as “dores de corno”, ou seja, as agruras sofridas por um homem que foi traído pela mulher que amava. Em suas letras podemos encontrar conflitos entre classes sociais, em frases como *Nem só os ricos têm direito de amar* da canção *Sou pobre mas te amo*, aproximação com profissões tidas como menos nobres no período, em estrofes como *Estou amando desta vez uma empregada / Ela merece ser rainha do meu lar / Uma empregada também ama de verdade* da canção *Uma Empregada Vai Ser a Mãe Dos Filhos Meus*; traições amorosas, como na canção *Depois de você mais ninguém*, que em seus versos diz *Como pode dizer que me ama / Vivendo com outro / Como pode dizer que me ama / Ao lado de alguém?*

Mesmo assim, suas canções eram largamente difundidas nas AMs brasileiras, e as vendas de seus discos eram muito superiores às da MPB na década de 1970. Soriano chegou a afirmar, de acordo com Araújo (2013) que era o maior artista do Brasil, rivalizando com Roberto Carlos. Assim, podemos afirmar que mesmo odiado por muitos, Waldik Soriano fazia muito sucesso. E era tão representativo que não havia como ignorar sua presença. Assim, Angeli utilizou tais características do autor musical e dos roqueiros para fazer sua piada, já que naquele momento nada era mais cafona, nada era a antítese maior do rock do que Waldik Soriano.

Podemos afirmar que temos inúmeros exemplos de artistas cuja maioria das canções versa sobre a política brasileira, como Plebe Rude, Inocentes ou Garotos Podres, artistas cujo interesse são o puro escracho e deboche, como Blitz, Eduardo

Dusek ou João Penca e seus Miquinhos Amestrados, ou ainda artistas que utilizam o deboche como crítica ácida, caso de Camisa de Vênus, Língua de Trapo e Ultraje a Rigor.

Mas há também artistas roqueiros que se assemelham muito da temática “cafona”, que Araújo (2013 p. 20) define como “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior”. Além disso, este tipo de canção é sempre associada à dor-de-cotovelo, aos amores perdidos e as dificuldades de viver a vida sem maiores recursos. Seus maiores expoentes foram Nelson Ned, Odair José, Agnaldo Timóteo e Waldik Soriano.

Léo Jaime, por exemplo, se utiliza dos mesmos motes de Soriano, Timóteo e Ned em músicas como *O pobre*, cujo refrão diz *Ela não gosta de mim, mas é porque sou pobre*, ou *A vida não presta*, que em sua primeira estrofe tem as frases *Você vai de carro prá escola / E eu só vou a pé / Você tem amigos à beça / E eu só tenho o Zé...* É também o caso da banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, que diz na canção *Educação sentimental II: Que eu sofro só de pensar / A quem eu devo perguntar / Aonde eu vou procurar / Um livro onde aprender / A ninguém mais me deixar*, ou as frases *Porque não eu? / Você tá nessa rejeitada / Caçando paixão da canção Por que não eu*.

Outros artistas, mesmo não tendo a maioria de suas canções com tal temática, também escreveram canções típicas da dor-de-cotovelo, caso de Barão Vermelho com *Você se parece com todo mundo*, que diz *Eu te dei todas as coisas / Mas te perdi (...)* *É, eu te amei demais / Eu sofri pra burro* ou ainda a canção *Me liga* dos Paralamas do Sucesso, que em sua última estrofe fala *Eu não te peço muita coisa, só uma chance / Pus no meu quarto seu retrato na estante / Quem sabe um dia vou te ter ao meu alcance / Ah, como ia ser bom se você deixasse*.

Em ambos os casos, a diferença entre as canções de Waldik Soriano e das bandas de rock é primariamente a roupagem instrumental, uma vez que sequer utilizam os mesmos instrumentos musicais na maioria do tempo. O rock utiliza basicamente guitarras elétricas, baixo e bateria, além da voz. As músicas ditas cafonas utilizam em geral violões, violas, teclados e bateria, além de instrumentos como sanfonas, triângulos, atabaques, agogôs e demais instrumentos de percussão. Outra característica é que a voz do cantor está sempre muito mais alta que a dos demais

instrumentos, que em geral fazem apenas a base para a execução vocal, diferente do rock, onde cada instrumento procura ter seu destaque.

Outra diferença é a utilização de vernáculo e espacialidades diferentes, que nas bandas de rock é mais calcado em gírias, expressões e localidades típicas de cidade grande, como *motocicletas querendo atenção às três da manhã*, da canção *Música urbana*, da Legião Urbana, ou *é eleição, é inflação, corrupção e como tem ladrão, e assassino e terrorista e a guerra espacial*, da canção *Sexo!* da banda Ultraje a Rigor. Em comparação temos as localidades e linguagem utilizadas pelo cancionista dito brega, em geral utilizando um português sem expressões idiomáticas e falando de locais comumente encontrados em cidades pequenas, como bailes ou praças, conforme percebemos em *Garçom, amigo / Apague a luz da minha mesa / Eu não quero que ela note / Em mim tanta tristeza / Traga mais uma garrafa / Hoje eu vou me embriagar / Quero dormir para não ver / Outro homem em meu lugar* da canção *Dama de vermelho*, de Waldik Soriano ou *Encostei o meu carro na praça / E você, um tanto sem graça / Sorriu pra mim / Sem querer eu olhei em seus olhos / Sem saber segurei suas mãos* retirados da canção *Eu, você e a praça*, de Odair José.

Do ponto de vista gráfico, percebemos o protagonista da tira é uma caricatura do seu criador. Angeli na década de 1980 utilizava-se apenas de roupas pretas e sempre que era possível, óculos escuros. Em sua mão, um cigarro e as pernas cruzadas com o cotovelo sobre a vitrola que toca uma canção percebida por meio dos signos das notas musicais. Estas são posturas típicas do roqueiro, em uma tentativa de parecer ameaçador, violento. Esta postura, porém, se desfaz no último quadrinho, quando o desfecho inesperado gera o riso, e Angeli avança sobre a mulher com um passo de dança típico dos bailes populares onde Waldick Soriano é executado, mostrando que Angeli é ao mesmo tempo roqueiro e brega, em uma mistura tão inusitada para época que gerava comicidade.

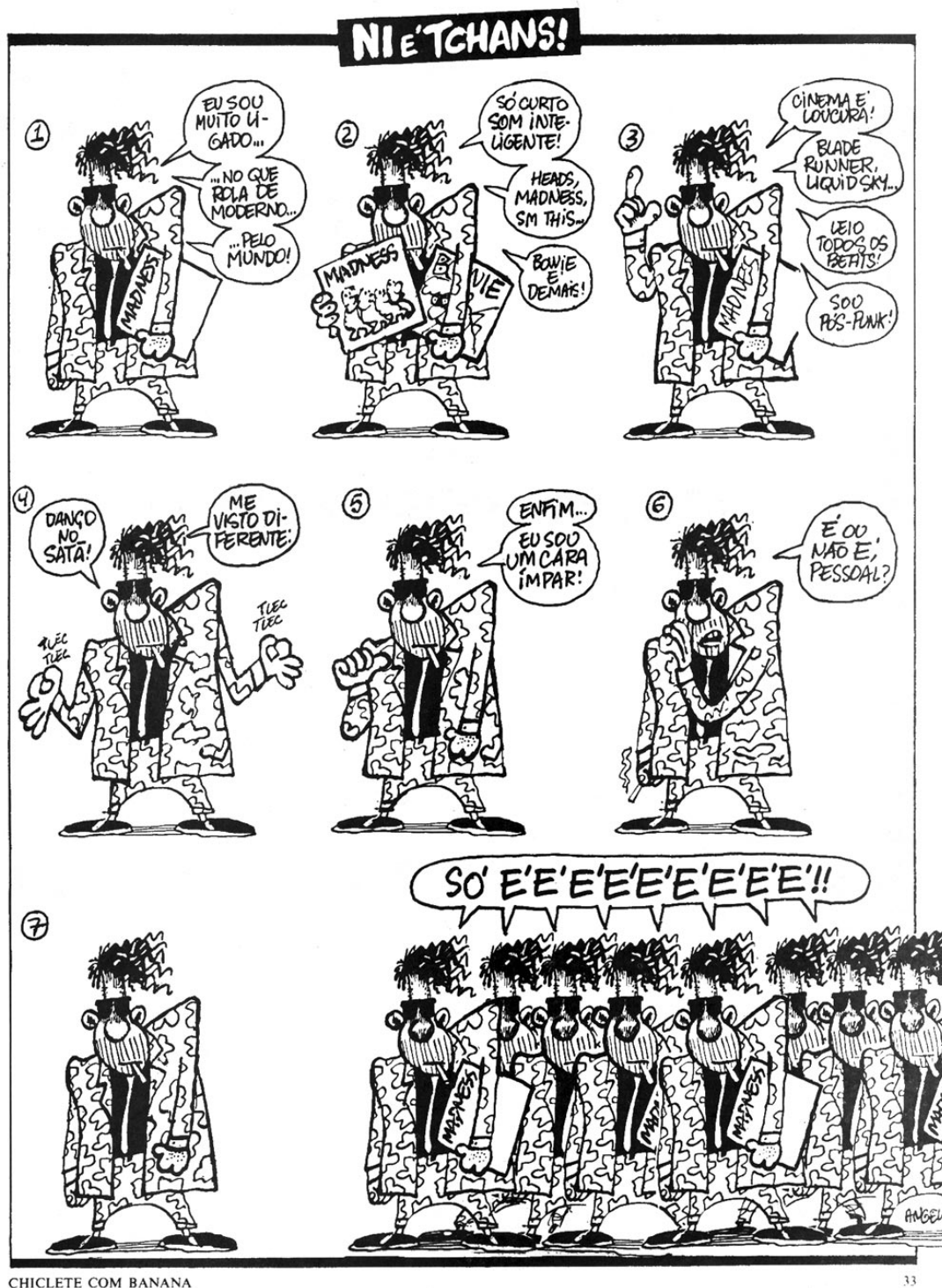


Figura 91. NI é Tchans!

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p.33

Na tira seguinte, percebemos a piada com a tentativa do protagonista em ser moderno, ouvir músicas contemporâneas, assistir filmes que fogem do padrão, etc. Mas na verdade, ele é apenas mais um dos jovens que, em busca de serem originais, acabam cópias uns dos outros.



No primeiro quadrinho, lemos que a personagem acha-se moderna e cosmopolita, procurando o que há de melhor e mais recente no mundo. Em suas mãos, um disco do Madness, banda inglesa de ska/pop, que nos anos 1980 revitalizou o ritmo chamado ska, e foi primordial como referência para o início de bandas nacionais como Paralamas do Sucesso, Legião Urbana ou Gang 90 & Absurdettes. Como o segundo quadrinho afirma, este é um som inteligente, tal qual Talking Heads, Smiths (grafado errado como SM this) e David Bowie, bandas que de acordo com Vinil (2008) na época eram atreladas a uma suposta intelectualidade da música pop/rock inglesa.

Talking Heads, banda do vocalista e artista multimídia David Byrne, ainda segundo Vinil (2008), era chamada pelos críticos como *art-school punk*, pois seus integrantes eram originários das escolas de arte norte-americanas e pareciam se conectar mais com este público. As canções da banda sempre tentavam trazer elementos da cultura africana, do funk e do soul norte-americanos, bem como uma roupagem new wave. Ficou então categorizado como conjunto de rock que mais se aproximou da chamada *world music* no período, e influenciou diretamente conjuntos nacionais como Paralamas do Sucesso e os primeiros álbuns dos Titãs.

The Smiths era considerada, ainda por Vinil (2008), como a banda alternativa mais importante da década de 1980, e seu álbum de estreia marcou indelevelmente as carreiras de bandas nacionais como Legião Urbana e Zero, pois misturava a agressividade do punk com o lirismo da poesia romântica.

David Bowie, por sua vez, é um dos maiores ícones do rock alternativo nos anos 1970 e 1980. Nos anos 1980, o artista foi um dos maiores expoentes da nova roupagem musical intitulada New Romantic, que influenciou diretamente RPM e Ritchie. Seu disco *Let's Dance*, de 1983 marcou um novo patamar na carreira do artista, que estava praticamente em todas as paradas de sucesso do mundo. Inclusive no Brasil.

Quando a personagem fala de cinema, lembra de filmes ditos alternativos, como o agora clássico da ficção científica *Blade Runner*, de Ridley Scott e *Liquid Sky*, a comédia científica de Slava Tsukerman. No primeiro filme, temos uma distópica visão do mundo e do ser humano, que cria seres à sua imagem e semelhança para serem descartados depois de certo tempo de “uso”. No segundo, alienígenas viciados em heroína vêm ao planeta Terra e descobrem que os hormônios liberados

pelo orgasmo são melhores e mais fortes que a droga e começam a raptar e matar os amantes de uma ninfomaníaca.

A personagem ainda afirma ler todos os autores da literatura beat, como Allen Ginsberg, William S. Burroughs e Jack Kerouac. Afirma também ser pós-punk, tal como várias bandas aqui analisadas, que também se intitulavam pós-punks e também faziam referências aos escritos da era beat, como a explícita referência na música *Jack Kerouac* da banda Gang 90 & Absurdettes, que conta o sonho do protagonista com o escritor. Apesar de a música ser basicamente um ska instrumental, no meio da canção há a narração do sonho supracitado no qual Kerouac dizia ter renascido negro e tocador de pistom e o protagonista então decide sair pelas estradas do mundo. Há referências explícitas aos escritores beats também na canção *Infinita highway*, da banda Engenheiros do Hawaii, que diz *Eu posso ser um Beatle, um beatnik / Ou um bitolado*. Isso porque a canção fala justamente de um dos temas mais caros aos beatniks: a mobilidade. Também temos referências menos explícitas, como a canção oposta aos pensamentos beatniks, *Envelheço na cidade*, da banda Ira!, em que o protagonista se ressentido de não ter caído na estrada como Kerouac ou Ginsberg. A letra diz *Mais um ano que se passa / Mais um ano sem você / Já não tenho a mesma idade / Envelheço na cidade*, mostrando o desejo de sair, mas a incapacidade de abandonar a vida na cidade, ou a canção *Música urbana*, da banda Capital Inicial, que possui uma visão beat nas frases *Se ando por ruas quase escuras / As ruas passam / As ruas têm cheiro de gasolina / E óleo diesel*.

Por último, a personagem diz ser pós-punk, ou seja, faz parte da corrente músico-cultural que descende dos punks mas acrescenta elementos românticos, como já foi explicitado anteriormente.

No quadrinho quatro, diz que frequenta a danceteria Madame Satã, pródigo reduto de jovens paulistas e palco em que bandas como RPM, Titãs e Ira! tocaram pela primeira vez. Com esta informação, além de determinar o estilo do jovem caracterizado no quadrinho, Angeli também demarca territorialmente esta personagem como paulista. O gesto de estalar os dedos, percebido por meio do desenho de Angeli atrelada à onomatopeia *tlec, tlec* próximas às mãos indicam um estilo de dançar e se comunicar próprio dos jovens que frequentavam este tipo de estabelecimento na metade dos anos 1980.

Em conjunto com estas informações, vemos a personagem dizer que se veste diferente para, no próximo quadrinho, dizer que é ímpar. A graça então fica quando

no último quadrinho ele chama outras pessoas e percebe-se que são todos iguais. Interessante destacar que Angeli aparentemente não desenhou outras personagens iguais. Ao contrário, como informa Formaggini (2010), por diversos momentos o artista utilizou um processo de copiar e colar a primeira imagem da página com ajuda de uma máquina fotocopadora, para que todas fossem idênticas, afinal, esta era a piada. Todos os jovens acham-se únicos e são, na verdade, cópias entre si. E estas cópias, produzindo os sons monossilábicos “só é!”, indicando a falta de cultura e eloquência que é o oposto da intelectualidade que a personagem tenta apresentar, mostrando ao leitor quão falsa é a personalidade da personagem. Além disso, quando todos os demais “gêmeos” dizem o mesmo, fica caracterizada a falta de criatividade e individualidade da geração ali estereotipada.

Um dos motivos desta massificação parecia ser, para Angeli, a cultura das FM, que começou a imperar nos anos 1980. A imagem a seguir satiriza esta cultura.



**Figura 92. FM.**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 3. São Paulo: Circo, 1986. p.51

Como já dissemos, as FMs são um fruto da década de 1980, e um fruto direto da comercialização do rock no Brasil. Isso porque esta frequência era utilizada apenas para música ambiente até a chegada do rock e, mais precisamente, da Fluminense FM.

No quadrinho de Angeli, percebemos que a FM é tida como droga, como influência nefasta aos jovens do período. A piada crítica é sobre a forma como os jovens consumiam este tipo de música, “com cara de panaca” e achando que “a vida é uma imensa danceteria”. Angeli parece querer dizer que o simples fato de ouvir rádio afeta a capacidade de discernimento do jovem, que acaba absorvido por aquela programação e não consegue mais viver uma vida normal, ao mesmo tempo, é uma crítica à música executada nas FMs, ou seja, o rock.

A falta de criticidade do jovem também é explicitada no momento em que o artista coloca o usuário da FM como alguém sem capacidade de perceber a realidade, já que a vida não é uma imensa danceteria. Além disso, como diz o texto, “quem marca sempre dança”, uma vez que, na gíria juvenil, “marcar” significava “deixar passar”, “esquecer” ou “deixar escapar”, ao mesmo tempo em que “dançar” significava “perder”, “ficar sem nada”. Assim, Angeli diz que o ouvinte de rock deixa passar as oportunidades da vida e, portanto, acaba ficando sem nada.

Do ponto de vista da imagem, percebemos a caricatura de um jovem com dois enormes rádios em suas orelhas, tal qual os chamados *boomboxes* norte-americanos, enormes aparelhos de som, com grande capacidade sonora, movidos à pilha, que jovens de bairros mais pobres de grandes metrópoles como Nova York e Washington utilizavam ao andar nas ruas.

Outra característica que podemos perceber por meio do desenho são as antenas, que deixam claro ao leitor que estão funcionando e captando a frequência FM a partir das metáforas visuais existentes nas pequenas bolinhas em suas pontas.

Os olhos desenhados com múltiplos círculos concêntricos evidencia a aparência de drogado, de quem está com a mente em estado alterado. Além disso, os olhos têm tamanhos diferentes, indicando a força dos estímulos oriundos da rádio, que tiram o jovem do convívio com a realidade. Há também os dentes apertados, tal qual um dos principais efeitos de drogas como a cocaína ou o crack mostrando ao leitor que o jovem de Angeli está sob os efeitos nocivos da FM.

Ainda sobre a FM e as danceterias, podemos destacar a imagem seguinte, oriunda do quinto volume da revista *Chiclete com Banana*.



Figura 93. The fate of mankind.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 5. São Paulo: Circo, 1986. p.12

Nesta tira, podemos perceber a tentativa de pertencimento da juventude e inserção do rock e seus símbolos no processo de globalização. No diálogo travado dentro de uma bar/danceteria, os dois jovens discutem sobre entretenimento e locais. Uma suposta globalização é evidenciada quando o rapaz faz à moça diferentes

perguntas e sempre a resposta é atrelada a um país fora do Brasil. No primeiro quadro, a garota diz que Berlim é o local onde estão localizados os melhores bares e danceterias, no segundo, o rock interessante é oriundo da Inglaterra, bem como o cinema digno de ser assistido é o feito na França. No quadrinho seguinte, vemos que o sonho da protagonista é viajar ou morar em Amsterdã, na Holanda. A urbanidade, contestada no quinto quadrinho é atrelada à Nova York.

A crítica é interessante porque mostra a visão colonizada de uma parcela de brasileiros naquele momento histórico. Tudo o que há de melhor está sempre fora do Brasil. E o que existe de bom dentro do país é produzido de acordo com signos e elementos externos às nossas fronteiras. Há uma construção ideológica que indica – principalmente para o jovem – que o mundo externo é melhor que o interno.

O jovem deste período, graças à uma abertura cultural promovida pela saída dos militares do poder, pode tentar se expressar com vistas aos grandes centros culturais fora do país. No Brasil chegavam notícias em revistas, jornais e programas de televisão sobre atualidades do mundo cultural dos demais países. Os jovens leitores da revista *Chiclete com Banana* sabiam da existência de bares e danceterias muito famosos na Alemanha Ocidental, mesmo porque a cantora Nina Hagen havia acabado de se apresentar no Rock in Rio e a estética das danceterias alemãs veio com ela, ainda mais após a revista *SomTrês* dar destaque à cantora em várias de suas edições, existindo até uma promoção de distribuição de seus discos a assinantes a partir de agosto de 1985. A cena underground de clubes, bares e danceterias era, de alguma forma, coberta por esta revista durante o período.

O mesmo podemos dizer do rock inglês, amplamente divulgado no Brasil por meio de revistas, rádios e televisão. No período em que esta história foi concebida por Angeli, diversas bandas inglesas participavam ativamente das paradas de sucesso brasileiras. Segundo Alzer & Claudino (2004), durante a década de 1980 diversas bandas e artistas de rock inglesas participaram do top 10 – as dez canções mais pedidas – das rádios brasileiras. Entre elas, podemos destacar: Queen, Pink Floyd, John Lennon, Police, Wham e Elton John. Além disso, o movimento mais *underground* inglês também era constante nos frequentadores de danceterias, como os já citados Madness, Talking Heads e Smiths e também Duran Duran, Spandau Ballet, Culture Club, Stone Roses, New Order e Pretenders, entre muitos outros. O jovem brasileiro de classe média que vivia em uma metrópole estava acostumado com estes nomes e suas canções, sendo tão populares quanto o rock nacional do período. Além

disso, havia certa aura de exclusividade ao gostar destas bandas, já que elas não eram tão populares nas demais rádios e pareciam ser, naquele momento, bandas para iniciados e conhecedores da boa música. Entretanto, ao conhecer tais bandas formava-se um círculo de iniciados, que, em última análise, não era tão exclusivo. E esta aura, este verniz exclusivista é uma das principais críticas de Angeli nesta história em quadrinhos.

O cinema francês, citado no terceiro quadrinho parecia dizer respeito aos filmes de Godard, como o polêmico *Je vous salue, Marie*, que foi censurado no Brasil por pressão da Igreja Católica; François Truffaut, que no Brasil teve seu *Vivement dimanche!* Exibido em diversas salas em São Paulo e Alain Resnais, que com seu premiado *Mon oncle d'Amérique* esteve presente em diversos cinemas das capitais do país.

O cinema francês também está muito presente nas canções das bandas brasileiras do período, tendo citações diretas a Jean-Luc Godard, em pelo menos duas canções: *Selvagem?* da banda Paralamas do Sucesso, que reflete o fim da censura com as frases *E a liberdade cai por terra / Aos pés de um filme de Godard*; e na canção *Eduardo e Mônica*, da banda Legião Urbana, que se utiliza da citação ao cineasta para mostrar a personalidade de Mônica, a protagonista jovem e “descolada” da trama imaginada por Russo, com a frase: *Mas a Mônica queria ver o filme do Godard*. A banda Gang 90 & Absurdettes na sua canção *Românticos a go-go* cita outro cineasta francês de muita relevância na intelectualidade brasileira, Jean Cocteau, que também é citado na canção *Enfant Terrible* de Eduardo Dusek.

O quadro seguinte fala sobre a aspiração de conhecer Amsterdã, na Holanda. Uma vez que esta cidade tem as drogas consideradas leves, como maconha e haxixe são liberadas para consumo e venda na cidade desde 1976, muitos jovens desejariam ir até a cidade experimentar drogas sem se preocuparem com a repressão. A canção *Hoje*, do álbum *Batalhões de Estranhos* do Camisa de Vênus tem a frase *Amsterdam via Paris, acho que é nesse que eu vou*, em uma dupla referência à cidade holandesa e à uma propaganda de televisão de uma empresa de cartões de crédito. Outra referência dupla encontramos na paródia *A balada para John e Yoko*, dos Titãs, que cria uma letra absurda para a música composta por Lennon e McCartney. Na canção nonsense da banda paulista, que mostra em determinado momento a dificuldade do casal Ono/Lennon em se casarem, temos as frases *Me traz a cruz e o altar / Fomos ate Amsterdam / No voo das sete da manha / Os jornais querem saber / O que*

*pretendemos fazer / Eu digo: Não conseguimos resolver*, novamente fazendo leve referência ao uso de drogas na capital holandesa, bem como a liberalidade da cidade, que era invejada pelos jovens brasileiros tanto quanto a modernidade da cidade Nova York, citada no quinto quadrinho.

A cidade norte-americana, no imaginário de certa parcela de brasileiros, era a meca da urbanidade, do progresso e do avanço tecnológico. A vida em uma metrópole, cosmopolita, globalizada, era representada pela cidade de Nova York. Filmes, livros, novelas e músicas mostravam a cidade como auge da civilização capitalista. O ápice da vida na cidade era representado por Nova York, e ela era comprada à São Paulo na canção *Telefone*, da Gang 90 & Absurdettes, que em sua terceira estrofe diz *Pode ser de São Paulo a Nova York*, em referência positiva à vida urbana. Já Léo Jaime, em parceria com João Penca e seus Miquinhos Amestrados, criou a música *AIDS*, cuja primeira estrofe expressa a crítica em relação aos brasileiros que acham que o que vem de Nova York é sempre bom e deve ser imitado em terras brasileiras. Na canção, Jaime diz *É a última moda que chegou de Nova York / E deve ser bom como tudo o que vem do norte / A sua mãe vai gostar / O seu pai vai achar moderno / É mais quente que o inferno / Essa onda é de morte*.

E depois de tantas referências a locais longínquos, ao ser perguntada pelo rapaz onde morava, a moça responde que morava no Jabaquara, bairro no centro sul da capital paulista. A piada encontra-se justamente aí, na inversão de expectativa do leitor, e na sua surpresa. Surpresa esta que é compartilhada pelo outro personagem, que é desenhado por Angeli como tendo uma espécie de susto somado à incredulidade da sua interlocutora ser tão provinciana. E quando voltamos ao título da página, percebemos que este provincianismo está declarado desde o início, no subtítulo *The foolish stories of the world* (as histórias mais bobas do mundo – em tradução livre). A necessidade de pertencer à uma comunidade global que existia em grande parte dos jovens brasileiros no período, bem como sua impossibilidade de participar de tal comunidade é o mote da ácida crítica de Angeli. Este desejo de pertencer ao mundo está latente em canções como *De repente Califórnia*, de Lulu Santos, na qual o protagonista imagina que deveria estar nos EUA para ser artista de cinema e realizar suas conquistas, dizendo *Na Califórnia é diferente, irmão / É muito mais do que um sonho*, ou na canção *Liberdade/Guerra Fria*, da banda RPM, que mostra a globalidade pensada pelo jovem que, teoricamente, poderia estar em qualquer lugar do mundo. Ao mesmo tempo, reflete que o lugar geográfico importa menos do que o



estado de espírito do indivíduo, como percebemos com os versos *Eu já nem sei mais quem sou / Desse jeito não se vive / Nova Iorque ou Moscou / Palestina ou Tel-Aviv*. Por outro lado, algumas bandas criticaram a globalização e o *american way of life* presente no cotidiano brasileiro. A emblemática canção *Geração Coca-Cola* da banda Legião Urbana fala exatamente sobre isso ao declarar *Quando nascemos fomos programados / A receber o que vocês / Nos empurraram com os enlatados / Dos USA, de nove as seis*.

Ao fim e ao cabo, são apenas dois jovens dançando em uma discoteca no centro de São Paulo, muito longe dos locais supostamente mais avançados e mais culturais onde gostariam de estar. E com isso representam boa parte da juventude roqueira estereotipada dos anos 1980 no Brasil.

#### 4.3 Artista Estereotipado

Mas o estereótipo que Angeli constrói não é apenas acerca do ouvinte de rock brasileiro. O artista também utiliza sua comicidade no próprio produtor das canções. Os músicos são constantemente criticados durante toda a vida da revista *Chiclete com Banana*.

Uma das maiores críticas aos músicos é estampada já no segundo número da revista, na qual vemos um músico de rock falando abertamente sobre sua condição deslocada e ignorante.



Figura 94. New Roqueiro.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p.35

No conjunto de charges que compõem a página, de onde foi retirado este desenho, intitulada *Os tipinhos new imbeciws*, Angeli apresenta a figura do *New Imbeciw*, ou seja, pessoas imbecis que acreditam estar inteiradas dos acontecimentos, acreditam ser mais evoluídas e mais cientes do cotidiano metropolitano, como o new-colonizado, que engole todas as informações vindas de fora do país mas não consegue engoli-las, o new-cineasta, que proclama nova estética fílmica sem propriamente saber o que isso significa ou o new-homem, que prefere jogar videogame do que fazer sexo.

Nesta toada, o new-roqueiro mostrado na figura anterior é outro deslocado. Percebemos já de início que a personagem não sabe o que está acontecendo, e tal percepção é evidenciada por meio do desenho onde o retorno auricular da personagem, ou seja, o aparelho eletrônico que permite que outras pessoas deem instruções para ela, está caindo de sua orelha. Como este aparelho permite que a pessoa utilizadora seja guiada por outro ou outros indivíduos, fica explícita a crítica de Angeli acerca da incapacidade do artista em questão de executar sua função, bem como a dependência deste de outras pessoas que o guiassem, tal qual a dependência da personagem Eduardo na canção *Eduardo e Mônica*, da banda Legião Urbana, em que Eduardo precisava de Mônica como guia, como percebemos nas frases *A Mônica explicava pro Eduardo / Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar / Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer / E decidiu trabalhar* mostrando que Eduardo, tal qual o new-roqueiro, ainda necessitava de muito amadurecimento.

A canção *Inútil*, do Ultraje a Rigor – já estudada neste trabalho – mostra similaridades com o cartum de Angeli no ponto em que ambos os protagonistas são incapazes de realizar as funções que se espera deles. A falta de preparo evidenciada pelo sorriso nervoso da personagem desenhada por Angeli também tem paralelo com a canção *O reggae*, da banda Legião Urbana, na qual Renato Russo canta *Ninguém me perguntou se eu estava pronto / E eu fiquei completamente tonto*. Mas muito além do mero despreparo, existe na imagem o tom de inadequação, e subliminarmente a noção da fabricação do rock, como veremos adiante.

Uma coisa que chama atenção na imagem são os textos inseridos nos balões, onde a personagem clama pela própria mãe, em atitude de clara insegurança. Essa falta de segurança é mote de muitas das canções de rock brasileiras, sendo que a maioria delas diz respeito ou à sexualidade ou aos relacionamentos amorosos. Ainda assim, boa parte das canções revelam protagonistas inseguros com sua própria

profissão ou lugar no mundo, como em *Dênis, o que você quer ser quando crescer?* da banda Ultraje a Rigor, na qual a personagem principal é vista pelos olhos de sua mãe, que canta frases como *Eu me interessou pelo seu futuro / Você não parece nem ligar pra dinheiro / Será que sempre você vai ficar duro / Será que um dia você vai se casar / ou será que vai ficar solteiro? / O que você quer ser quando crescer?* Revelando alguns dos anseios maternos da personagem, mas ao mesmo tempo demonstrando que a insegurança permeia não apenas os jovens, mas também as pessoas que estão em seu entorno.

Na canção *Segurança* da banda Engenheiros do Hawaii este ponto fica explícito com o refrão, que diz claramente *Você precisa de alguém que te dê segurança / Senão você dança, senão você dança*. E a mesma banda também nos mostra diálogo entre mãe e filho com os versos *Hey, mãe! / Eu tenho uma guitarra elétrica / Durante muito tempo isso foi tudo / Que eu queria ter / (...) / Por isso, mãe / Só me acorda quando o sol tiver se posto / Eu não quero ver meu rosto / Antes de anoitecer / Pois agora lá fora / O mundo todo é uma ilha* da canção *Terra de Gigantes*, que revela as mesmas características de insegurança e inadequação que o cartum de Angeli.

A falta de rumo da vida da personagem de Angeli parece ter eco também na própria situação macro do rock brasileiro, que naquele momento estava vivendo a euforia do Plano Cruzado e com isso altíssimas vendas. Os músicos, entretanto, pareciam de certa forma buscar novos horizontes, novas abordagens musicais, além de identidades sonoras singulares. Boa parte dos roqueiros de 1986 já haviam encontrado sucesso e desejavam imprimir na sua carreira novas sonoridades. Mas com isso, estavam tão perdidos quanto o cartum da *Chiclete com Banana*.

Interessante perceber também que a constatação da personagem de Angeli dá-se no meio de uma apresentação, com guitarra em punho e microfone ligado, ou seja, todos na suposta plateia estavam ouvindo aquelas declarações de incapacidade e insegurança, tornando a piada mais engraçada mas também mais crítica, já que boa parte das bandas estava testando seu novo repertório ao vivo, e com isso demonstrando a mesma fragilidade que a personagem de Angeli. Muitas bandas, como Camisa de Vênus, Ira! e Legião Urbana, estavam na estrada lançando seu segundo álbum, e buscando se afirmar como artistas duradouros, e não mero modismo ou fugazes compositores de poucos sucessos radiofônicos.

Na história em duas páginas intitulada *Cultura de Pato*, Angeli diz: *Sabemos que você, caro leitor, está de saco cheio de falsos movimentos, sedento por sair dessa merda cultural em que vivemos neste final de século (...) podem abandonar a literatura beat, o rock inglês, o neo-psicodelismo, a new-bossa e outras bostas, para cair de cabeça no pós-pato. A tendência que resgata todo o pensamento modernérrimo do velho titio Disney e que tem espaço entre a moçada thans da cidade.* A partir daí, apresenta diversas formas sociais e culturais com uma leitura direcionada para as personagens feitas pelo norte-americano Walt Disney.

O último quadrinho da página é o que apresentamos na imagem abaixo. A agressividade e a rebeldia encarnada no rock desde seus primórdios nos anos 1950 serve como piada para Angeli quando este o compara às criações de Disney.



**Figura 95. Neo-Disneylândia.**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 5. São Paulo: Circo, 1986. p.17

Como percebemos, a agressividade na fala da personagem, dizendo que as demais músicas são roquinhos de merda e que seu novo estilo é barra pesada, contrasta com todo o imaginário construído por anos por Walt Disney, com produções voltadas para a família, como explica Santos (2002). A fórmula de Disney tanto em suas produções fílmicas quanto em suas peças quadrinísticas nunca apresentou apologia à rebeldia, sendo que esta, invariavelmente, é punida de alguma forma durante o desenrolar ou desfecho da história contada.

Na piada de Angeli, porém, a apologia à violência é oriunda dos quadrinhos Disney. E esta contradição é que faz o chiste, e se completa com o visual da

personagem, que encara mais um músico new wave do que um roqueiro. Já percebemos em diversos outros momentos que Angeli desenha o roqueiro rebelde sempre vestido com roupas de couro. Neste caso, a personagem está de terno com ombreiras e usa gravata, além de ter um cabelo que se assemelha muito aos músicos da new wave.

Mesmo assim, a interjeição *yeah* aparece enquanto o músico segura seu microfone, o que indica ao leitor que aquela declaração está sendo feita ao público, no meio de um concerto de rock. O estereótipo do roqueiro rebelde falha, então, em dois momentos: nas palavras e no vestuário da personagem. A graça da piada encontra-se justamente nesta forma de enxergar o novo roqueiro, que pode ser visto um embuste, mero pastiche do verdadeiro amante da música rock e do verdadeiro músico de rock. Mas ao mesmo tempo, como trata-se de um show, percebe-se a crítica também à plateia. Por mais que ela não apareça, fica evidente sua presença e sua aceitação àquele tipo de música e discurso. Angeli parece dizer que a rebeldia existente no rock'n'roll se perdeu, transformou-se em uma espécie de conformismo, ao mesmo tempo em que o rock transformou-se em produto para família, que, como já vimos, poderia consumi-lo nos programas da TV Globo ou em concertos matinês realizados às tardes para que os menores de idade pudessem ir.

A perda da rebeldia no rock é tratada na história de Bob Cuspe intitulada *Leite com Nescau*, que vemos nas duas imagens a seguir.



Figura 96. Leite com Nescau (parte 1).

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 7. São Paulo: Circo, 1986. p.18



Figura 97. Leite com Nescau (parte 2).

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 7. São Paulo: Circo, 1986. p.19

Já no primeiro quadrinho da história percebemos sua espacialidade. Conseguimos ambientar a história em uma grande metrópole, dada a paisagem composta unicamente por elementos urbanos como carros, edifícios e poluição. Dentro do buraco do esgoto, está Bob Cuspe, e o leitor já sabe disso de antemão dadas

as características da personagem – que vive no esgoto – e também ao título da história, que apresenta a personagem.

Ao chegar a banda, composta de quatro integrantes, um guitarrista, um baixista, um baterista e um tecladista, percebemos logo a juventude exposta, uma vez que o desenho de Angeli mostra a pouca idade dos músicos. Mas independente do desenho, a fala de uma das personagens diz *um grupo de jovens bem sucedidos e felizes*, aparentemente indicando a pouca vivência dos componentes da banda.

Chama atenção a felicidade dos músicos, o que denota certa facilidade para chegar ao status de grupo de rock bem sucedido, em clara crítica à comercialização deste tipo de música, que gera jovens bem sucedidos sem que estes tenham tido muito esforço para atingir tal posição. Esta felicidade, que pode ser contemplada em canções como *Cinema mudo*, dos Paralamas do Sucesso, que diz *A noite chega / Me dá um toque / Melancolia não dá ibope* e também em nas frases *Ela se sentia incrível / Ele se achava reversível / Disseram somos gente de nível / O casal vinte daqui* da canção *Barrados no baile*, de Eduardo Dusek é contestada pela personagem principal de Angeli, que não consegue compreender a postura de jovens felizes e bem sucedidos. Em resposta, a banda diz que são o orgulho de seus pais, que são representantes do rock nacional.

Neste momento, fica evidente a crítica, que se acentua ainda mais a partir da segunda página da história, em que a banda se auto-intitula “A Rebeldia do roquennroll”, ao mesmo tempo em que é mostrada como se estivessem fazendo passos coreografados de dança em um show. Os símbolos musicais existentes tanto nos balões de fala quanto no entorno dos músicos indicam que esta frase foi proferida como canção, e que eles estão executando um número musical em frente ao bueiro de Bob Cuspe. É com este quadrinho também que o leitor enxerga melhor os músicos, e percebe seus estilos e instrumentos, evidenciando a presença de um keytar, ou sintetizador, como instrumento principal, ligando esta banda caricata à todas as demais que se utilizavam de tal instrumento, como RPM e Blitz.

Angeli parece dizer, por meio de Bob Cuspe, que não acredita na ideologia proferida pelos músicos. Ao perguntar “E isso também vende no supermercado?”, Angeli deixa clara a forma como enxerga o rock nacional, ou seja, como mais um produto de prateleira, mais uma mercadoria, apenas mais um objeto de consumo, desligado de ideologias ou motivado por qualquer ideal que não seja o de ganhar dinheiro, gerar lucro. Também é interessante perceber as posições das personagens



neste primeiro quadrinho da segunda página: Os músicos estão em pé, no meio da rua, aparecendo para todos, e sorrindo. Bob Cuspe sequer aparece, é o submundo, aquilo que está abaixo da linha dos homens, mas que critica e faz incômodas perguntas.

A declaração dos músicos, dizendo-se rebeldes, condiz muito com a canção já analisada neste trabalho *Rebelde sem causa*, do Ultraje a Rigor, que diz em sua letra *Não vai dar, assim não vai dar / Como é que eu vou crescer sem ter com quem me revoltar?* que mostra um jovem tentando – e não conseguindo – ser rebelde, afinal, seus pais apoiam todas suas manifestações supostamente revoltadas. Outra canção que reforça o pensamento de Angeli, acerca da rebeldia inexistente na geração de roqueiros da década de 1980 é *Beijos prá torcida*, da banda Engenheiros do Hawaii, que diz *Rebeldes sem rebeldia / Viciados em anestesia / Fantasmas sem fantasia / Gripados na guerra fria* e que mostra como o jovem e seus representantes não aguentam as dores do mundo, já que são viciados em anestesia e são frágeis.

No quadrinho seguinte a posição satírica continua, com a banda insistindo que são marginais. Aí a dicotomia entre a banda e a personagem principal de Angeli fica evidente, uma vez que Bob Cuspe encarna o verdadeiro ser humano que vive à margem da sociedade, morando em esgotos e comendo comida em lata recolhida do lixo, muito diferente da banda que está vivendo momentos de riqueza e fama. Outra crítica independe da personagem punk, uma vez que a própria declaração da banda, rica, bem vestida e com prestígio social não sustenta a declaração de serem marginais. Seja do ponto de vista financeiro seja do ponto de vista estético, uma banda de rock nos anos oitenta estava longe da marginalidade. Principalmente uma como a retratada nesta história, que possuía produtor, empresário e apoio dos pais.

Quando a banda toma uma cusparada de Bob Cuspe, toda a pompa e fingimento de rebeldia da banda cai por terra, já que elas pedem por socorro, chamam a própria mãe e fazem menção a duas das principais personagens no processo de “fabricação” de uma banda ilegítima: o empresário e o produtor. Os gritos das personagens, clamando por essas duas figuras foi a forma que Angeli encontrou para humoristicamente descrever o processo de criação de uma banda de rock no país naquele momento. O que deveria ser um processo natural, ideológico e de gradual maturação desde a fase de garagem até a conquista de seu espaço foi rapidamente condensado por meio de figuras como a do produtor e do empresário, cuja função tem a ver com a comercialização da música e não com a criatividade ou forma de expressão. Empresário e produtor representam a indústria musical, que é uma das

facetas mais criticadas por Angeli no que tange à música como um todo. A fabricação de uma banda, o agrupamento de jovens músicos com o único propósito de gerar dividendos parece ser a pior consequência de toda a indústria do entretenimento para o autor da história em quadrinhos.

Além disso, no último quadrinho, Bob Cuspe deixa claro que a música destas bandas é péssima, haja vista sua declaração da personagem que “não é porque moro no esgoto que vou aturar qualquer merda”. Com essa declaração, feita por meio de sua personagem, Angeli mostra – sem meias palavras – o que pensa da geração roqueira e dos músicos novos que surgiam àquele momento na música brasileira. As interjeições dos músicos, agindo como crianças que pedem colo, achocolatado e a própria mãe revela a posição tomada pelo artista. O quadrinho mostra a imaturidade dos músicos, que não deveriam estar naquele lugar da música brasileira, mesmo porque eles não têm capacidade de resolver seus problemas sem a ajuda de outras pessoas, sejam elas seus pais, empresários ou produtores. Tampouco deveriam ter tamanha influência e sucesso na sociedade, mas, como o próprio Angeli em sua forma caricatural coloca no apêndice do último quadrinho, o mundo ainda é dos idiotas.

Com esta frase, o quadrinista revela que a crítica não é apenas às bandas de rock, seus produtores, empresários e apoiadores. Angeli parece dizer que se uma banda como esta chegou à glória, é porque o mundo está idiotizado, infantilizado e pouco inteligente, ou seja, a crítica é contra toda a sociedade, que deixa este tipo de música e músicos sobreviverem e serem reconhecidos como grandes sucessos.

Outra crítica à sociedade e sua infantilização utilizando-se do rock nacional está na figura abaixo, na qual a banda de rock tenta ser mais intelectualizada e é hostilizada pelo seu próprio público.



Figura 98. Intelectualização no rock.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 9. São Paulo: Circo, 1987. p.20

A piada de Angeli concentra-se na ideia de que o rock não nasceu para ser cerebral, não é uma atividade acadêmica, e que tentar seguir os moldes das músicas ditas mais intelectuais como a MPB cifrada de Chico Buarque e Taiguara ou o jazz norte-americano trará apenas a repulsa de seus ouvintes, que não gostarão das canções e por fim a desprezarão.

A ideia de uma canção ser (ou ter que ser) explicada durante o concerto, com o auxílio de vários livros, faz com que o show de rock lembre mais uma aula na academia do que o momento de libertação possivelmente desejado pela plateia ali concentrada. As citações feitas pelo vocalista da banda – Molière (gravado erroneamente como Molière), Bernard Shaw e Andre Gide - três famosos literatos e ensaístas ressaltam o espírito das ciências humanas no discurso do cantor. Tais personalidades também apontam o caráter libertário e humanístico, seja com o direito dos homossexuais no caso de Gide, seja na proposta socialista de Shaw, seja na busca satírica pelo espírito humano de Molière. Angeli parece utilizar tais intelectuais com duplo propósito: primeiramente o conhecimento destes pelo público leitor, haja vista que o nome destes era muito veiculado nas faculdades de ciências humanas na década de 1980, depois, pelo próprio discurso que, se fosse aplicado, teria muitos pontos em comum com o rock em sua forma mais pura, antes de ser uma arte tão comercial.

No chão do palco, ao lado das personagens, vemos outros livros também de autores conhecidos, como Miller, Mailer, Baudelaire e Rimbaud, todos eles literatos de grande repercussão nas faculdades e em outros círculos mais intelectualizados. Interessante porque a previsão de Angeli relativa ao uso de obras acadêmicas já estava em curso no momento da publicação da revista, uma vez que Cazuza já havia citado Allen Ginsberg e Rimbaud na canção *Só as mães são felizes*, com as frases *Nunca viu Allen Ginsberg / Pagando michê na Alaska / Nem Rimbaud pelas tantas / Negociando escravas brancas* além da Legião Urbana que já tinha citado Rimbaud na estrofe *Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus / De Van Gogh e dos Mutantes / De Caetano e de Rimbaud / E o Eduardo gostava de novela / E jogava futebol de botão com seu avô* da canção *Eduardo e Mônica* e posteriormente citaria Camões na canção *Monte Castelo* com o primeiro quarteto completo do poema *O amor é um fogo que arde sem se ver* onde o poeta luso escreve *O amor é o fogo que arde sem se ver / É ferida que dói e não se sente / É um contentamento descontente / É dor que desatina sem doer*.

Outras bandas também utilizariam o expediente de citar grandes nomes da literatura, como a Blitz, ao citar Júlio Verne na canção *Volta ao mundo*, que versa sobre uma viagem tal qual a de Phileas Fogg e Passepartout no romance *A Volta ao Mundo em 80 Dias*; a Gang 90 ao citar, na canção *Românticos a go-go*, Nietzsche, Edgar Allan Poe, Jean Cocteau e Augusto Comte, entre outros nomes. Além dessa, a mesma banda gravou uma música camada *Jack Kerouac*, já analisada neste trabalho. Outro exemplo é a canção *Infinita Highway*, da banda Engenheiros do Hawaii, em que há uma citação direta do trabalho de Jean-Paul Sartre com a frase *a dúvida é o preço da pureza*, extraída do livro *O Muro*. A mesma banda também cita Albert Camus com sua canção *A revolta dos dândis*, que referencia a obra do escritor de *O estrangeiro*.

A diferença entre a previsão de Angeli e a efetividade das canções ditas “intelectuais” por ele é que ao contrário da plateia que desenhou, as pessoas não acharam entediante tais citações. E, em alguns casos, as citações inverteram-se, como no caso da Legião Urbana. Atualmente, ao colocarmos em um mecanismo de busca na internet a frase “É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã” presente na Bíblia e atribuída ao apóstolo João encontramos muito mais referências sobre a banda Legião Urbana ou a Renato Russo do que ao suposto enviado de Deus. O mesmo acontece com as demais frases que foram inseridas nas letras de suas músicas, como Camões ou também com as frases que Gessinger incluiu em suas

letras. O aspecto entediante de tais citações parece ter sido suplantado pela criatividade dos artistas em envolver tais aforismos em novas roupagens e melodias. Ainda assim, a piada se sustenta graças ao exagero estampado na charge de Angeli, que contém ainda a crítica à forma como o rock estava sendo vendido naquele momento, como música infanto-juvenil descartável, daí a tentativa dos músicos do desenho de ganhar certa maturidade, notoriedade e perenidade por meio da citação acadêmica e da intelectualização.

A personagem Ritchi Parade só foi utilizada uma única vez, com seis tiras na edição número seis do periódico e é a quintessência do artista de rock enquanto embuste. Na primeira das tiras, que reproduzimos abaixo, percebemos a relação entre músico e plateia.



**Figura 99. Vocês querem rock'n'roll?**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p.22

Já no início da tira, antes mesmo do primeiro quadrinho, vemos uma frase supostamente escrita por Paulo Francis, um dos maiores nomes do jornalismo brasileiro nos anos 1980, e quem Angeli sempre criticava na pele de seu articulista fictício Benevides Paixão, que nutria enorme inveja de Francis. No espaço negro antes do primeiro quadrinho, vemos a frase “Tem uns cinquenta iguais a ele em cada prédio de New York”, lembrando ao leitor que Francis naquele momento era articulista internacional da Folha de São Paulo, e morava nos Estados Unidos, mas também fazendo graça com a figura inventada por Angeli.

O que Francis deixa claro na piada é que Pareide é uma farsa, tal qual Angeli parece acreditar que o restante do rock nacional também é. As expressões e o comportamento da personagem no primeiro quadrinho, com os braços levantados, guitarra nos ombros, lenço no pescoço, óculos escuros e topete no cabelo imediatamente remetem à vários dos artistas do rock no período, como Eduardo

Dusek, Ritchie, Tony Bellotto e, mais especificamente, Lulu Santos, de quem Ritchi Pareide parece uma caricatura.

Lulu Santos é uma figura tão ridicularizada por Angeli que no rodapé das páginas 36 e 37 da edição 19 está escrito “Se o rock fosse o Titanic, Lulu Santos seria o iceberg”, em alusão ao desastre náutico de maiores proporções midiáticas da história da humanidade. Assim, Santos fica caracterizado como o que havia de pior na música rock executada no Brasil.

A personagem entra em cena gritando a frase de efeito “você quer rock’n’roll?”, com clara determinação, sendo ovacionado com gritos de “yeah!” por parte dos fãs que Angeli desenha quase que subindo no palco, de tão próximos ao cantor. A interjeição emitida pela plateia lembra o que ocorre nos shows de praticamente todas as bandas de rock, sendo que alguns fãs até mesmo criaram lemas específicos para algumas bandas, como é o caso dos dizeres “a plebe contra o mundo!”, vociferado pela plateia da banda Plebe Rude ou “Bota prá fudê!”, gritado pelos amantes do grupo Camisa de Vênus.

No segundo quadrinho percebemos que os fãs estão mais empolgados com o show prestes a começar, o que serve como escada para o terceiro quadrinho, em que a virada cômica aponta para a incapacidade de Ritchi Pareide de fazer outra coisa que não seja provocar a plateia. Ao ser colocado em xeque, vira-se e pede socorro para os verdadeiros donos do espetáculo, os produtores. Aqueles que mandam e que sabem o que fazer em qualquer momento de um show de rock, já que estes, na visão de Angeli, parecem ser apenas executores de estratégias mercadológicas para vender um artista que na realidade não é um artista, e sim no máximo um mero agitador de plateias. O questionamento da audiência também é digno de nota, já que eles esperavam um final diferente, esperavam que o artista soubesse o que fazer.

Quando Pareide finalmente começa a fazer seu show temos a tirinha a seguir.



**Figura 100. Playback.**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p.23

A tira, tal qual as demais da personagem, também se inicia com uma citação. Desta vez é José Ramos Tinhorão, colunista do Caderno B do Jornal do Brasil, um dos maiores jornais do país nos anos 80. A frase “Prefiro o Martinho da Vila”, provém da fama de Tinhorão (2012) de discordar e criticar os grandes músicos da MPB, sendo ardoroso defensor da suposta pureza original do samba, o samba de raiz, onde Angeli faz graça ao mostrar ao leitor que o colunista preferia escutar música de seus desafetos a escutar Ritchi Pareide.

Logo em seguida, temos dois quadrinhos nos quais os fãs se admiram com o som produzido pela personagem, que é demonstrado por meio das onomatopeias que preenchem quase que completamente o quadrinho. Ao final, novamente a farsa é revelada, com Pareide revelando aos seus ouvintes que o show inteiro não passava de um playback, ou seja, de uma gravação previamente registrada em estúdio que ele fingia executar ao vivo, na frente dos presentes.

O recurso do playback, apesar de muito utilizado principalmente pela música pop, é algo tido como maldito para as bandas de rock, que se orgulham de tocar seus instrumentos ao vivo para a plateia, mesmo que com isso alguns erros e falhas ocorram. Nada pode ser mais desastroso para um músico de rock do que ser flagrado tocando com auxílio de subterfúgios tidos como alheios ou desonestos durante um show, e o playback é o pior de todos, pois tira do artista toda a respeitabilidade para com seu público.

E é esta respeitabilidade que a personagem de Angeli não possui. Isso porque, como já dissemos, ela é uma fraude, tal qual o playback que se faz passar por show ao vivo, o músico que se utiliza do playback inevitavelmente será apontado como fraudulento, como desonesto.

Mesmo assim, é interessante lembrar que naquele momento, as bandas de rock frequentavam muito programas de auditório, como os do Chacrinha na Rede Globo ou os de Sílvio Santos, no SBT. Ali, elas sempre faziam playback, dada a impossibilidade de ligar toda a aparelhagem apenas para tocar uma música. Alexandre (2002) reforça a ideia de que, mesmo não podendo executar suas canções ao vivo, ainda assim o playback em programas de grande audiência reforçava a vendagem dos discos e aumentava a exposição da banda perante a sociedade. Assim, por mais que fosse algo não muito desejado pelas bandas, boa parte delas se submetia a estes truques técnicos para obter vantagens comerciais, o que leva a observação de Angeli sobre esta forma de apresentação que em sua visão era desonesta. O cartunista então se colocava em uma posição de inconformado, tal qual um purista que não aceita as imposições dos monopólios da indústria cultural.

Apresentar-se em programas de auditório e, principalmente, praticar playback era algo que incomodava certas bandas, como já vimos anteriormente. Plebe Rude e Camisa de Vênus, por exemplo, recusavam-se a se apresentar em determinados programas por este motivo. Entretanto, como explica Bryan (2004), bandas como Titãs e Ultraje a Rigor gostavam muito de frequentar tais programas, e não se preocupavam com a prática do playback, desde que houvesse grande repercussão da apresentação e aquela ação trouxesse, de certa forma, crescimento para a banda e dividendos para a gravadora.

A própria ideia de criar uma banda não escapa do olhar crítico de Angeli. As motivações, os anseios e as expectativas que permeiam a mente de um jovem que se dedica a criar um grupo de rock no Brasil foram colocadas pelo cartunista na tira a seguir.





Figura 101. Ascensão e queda.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 19. São Paulo: Circo, 1989, p.37

Primeiramente o olhar do leitor é atraído pela expressão da personagem, que veste um colete preto por cima de uma camiseta muito maior do que o necessário para ele vestir. Em seguida, percebemos os óculos escuros e o cabelo desganhado. Todas estas características apontando para a rebeldia do jovem nos anos 1980. O interessante, porém, é a expressão facial da personagem, que em momento algum sorri ou faz menção de estar bem com sua vida. O que vemos ali é o estereótipo da indiferença, da apatia.

O texto, porém, não é apático em nenhum momento, alternando euforia e depressão nos cinco quadrinhos apresentados, e criando elemento cômico a partir da diferença entre o texto e a imagem, no qual um é emocionante e outro desanimado.

Nos primeiros dois quadrinhos a personagem sonha com uma vida de sucessos, em que formar uma banda de rock lhe trará muitas fãs, sexo, e dinheiro, tal qual a personagem da canção *Popstar* de João Penca e seus miquinhos amestrados que canta *mas quando eu virar um astro / com a minha guitarra e uma prancha do lado / eu quero ver na hora do jantar / o seu pai sentado à mesa ao lado de um popstar*.

No terceiro quadrinho, a insatisfação toma conta da imaginação da personagem, que segundo ela achará tudo monótono, como na canção *Chamam isso rock and roll*, do Camisa de Vênus, que tem os versos *Amanhã é dia de viajar / Pra São Paulo ou Salvador / Um contrato, obriga a tocar / (...) / Não sabe o dia nem importa o mês / Engolindo este café / Pra não perder o avião / (...) / Os hotéis são sempre parecidos / E as garotas são iguais / A imprensa vai entrevistar / E fotografias pra fazer / São sempre as mesmas perguntas / Você já cansou de responder* mostrando que a vida glamorosa sonhada nem sempre corresponde à realidade, e que o dia-a-dia das bandas e dos músicos não é simples e não ocorre sem muito trabalho. Mesmo assim, o suposto músico iniciará uma carreira solo, dispensando os demais músicos da banda, tal qual Cazuza fez com o Barão Vermelho ou Leoni em relação ao Kid Abelha e os Abóbora Selvagens.

O penúltimo quadrinho a personagem pensa seu suicídio, motivado pelo uso excessivo de drogas, a rebeldia exacerbada e um sentimento de frustração incontrolável. Ela decide então se enforcar na capital holandesa, dando fim à sua vida de forma trágica, porém, como o próprio futuro músico afirma no último quadrinho, teria uma jornada super emocionante. Interessante mencionar que mesmo existindo diversos ícones musicais do rock que se mataram ou morreram graças à sua

negligência à vida, como Brian Jones, Jimi Hendrix, Ian Curtis ou Bon Scott, no chamado rock brasileiro não houve nenhum suicídio, como a personagem declara. Assim, fica claro que Angeli não pensava no rock do Brasil, mas sim no estrangeiro, de onde vem grande parte da inspiração não só da personagem mas também de seu criador. Podemos então aferir que há uma mescla, uma mistura de tendências entre o rock nacional e o importado, entre as influências musicais de Angeli – que diversas vezes declarou ser fã de inúmeras bandas de rock inglesas e americanas – e as músicas que o artista percebia no seu cotidiano.

Além disso, novamente fica evidente a postura de Angeli frente ao rock brasileiro, já que sua personagem está apenas imaginando suas ações, e mesmo na imaginação, a questão musical, a qualidade sonora ou mesmo a criatividade das composições sequer foi mencionada. O que o futuro roqueiro queria era a fama e a vida de um “rock star”, mas tudo isso sem levar em consideração o principal elemento da vida de qualquer músico: a música.

Esta vida de excessos e o estereótipo do roqueiro desregrado, consumido pelas drogas e pelo álcool foi muito bem caracterizado na personagem Oliveira Junky, que esteve presente nas edições 20, 21 e 22 da *Chiclete com Banana*. Já na sua primeira aparição, que pode ser vista na imagem abaixo, Junky personaliza o rebelde irresponsável.



Figura 102. Oliveira Junky.

Fonte: Angelis. *Chiclete com Banana* nº 20. São Paulo: Circo, 1989. p.5

A aparente irresponsabilidade de Oliveira Junky já fica explícita no primeiro quadrinho, no qual seu empresário tem que acordar o artista antes do show. Uma vez que concertos de rock são realizados no período noturno, parece provável para o leitor

que a personagem dormiu a noite toda porque se divertiu durante o período que deveria estar descansando. Ao mostrar o estado do quarto onde Junky se encontra e a companhia de duas mulheres nuas em sua cama percebe-se que muita diversão aconteceu ali. Ao olhar para a personagem principal da trama, também percebe-se uma série de bolas desenhadas ao lado de sua cabeça, indicando torpor e confusão mental, muito provavelmente decorrentes da ingestão de álcool e drogas. Este estereótipo retratado por Angeli é muito próximo do também estereotipado personagem da canção *Diversão*, dos Titãs, que diz em seus versos *A vida até parece uma festa / Em certas horas isso é o que nos resta / Não se esquece o preço que ela cobra / Em certas horas isso é o que nos sobra / (...) / Às vezes qualquer um faz qualquer coisa / Por sexo, drogas e diversão / (...) / Às vezes qualquer um enche a cabeça de álcool / Atrás de distração / Nada disso às vezes diminui / A dor e a solidão*.

Além disso, membros desta mesma banda já haviam sido presos por conta do uso de entorpecentes, bem como Lobão, que declarava-se usuário de drogas como cocaína e maconha, e músicas como *Mim quer tocar* do Ultraje a Rigor e *Conexão amazônica* da Legião Urbana falavam abertamente sobre drogas, criando conexão no imaginário do leitor entre o rock nacional e o uso de substâncias lícitas e ilícitas que alteram a percepção humana.

O desenho de Angeli para a personagem mostra um cantor de rock que já acorda de óculos escuros, usa brincos e tem um cabelo penteado para cima, criando uma caricatura do visual dos músicos da época, como Titãs, Kid Abelha, RPM, mas principalmente Kid Vinil, que com seus ternos largos e rajados parece ter inspirado Junky.

Na história, Oliveira Junky precisa ir fazer um show e se atrasa por conta da sua vida desregrada. A personagem, em nenhum momento, tem consciência de suas ações. Em um primeiro momento estas são geridas pelo seu empresário, noutro momento por uma personagem participante do movimento juvenil “carecas do subúrbio”, que na trama queria bater em Junky. Adiante na história, uma mulher é a responsável pelas decisões do protagonista. Em todos os momentos os pequenos círculos que indicam torpor estavam próximos à cabeça da personagem. Angeli cria um roqueiro que é praticamente um incapaz, o que faz com que o leitor possivelmente chegue à conclusão que sua trajetória e fama são decorrentes de fraudes e

aproveitamento por parte de produtores e empresários, que escolheram um pobre coitado qualquer para fazer famoso e com isso obter muito lucro.

Além disso, conforme a história vai se passando, nas edições posteriores da revista, Oliveira Junky vai se mimetizando, primeiramente como careca com som próximo ao punk e depois como homossexual com som muito próximo ao pop eletrônico. Não há, em Oliveira, nenhuma ideologia real, nenhum motivo ou razão para executar esta ou aquela música, que não seja simplesmente ganhar dinheiro e satisfazer os interesses da indústria fonográfica e aqueles que a representam, como percebemos na imagem abaixo.



Figura 103. Encher o rabo de grana.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 22. São Paulo: Circo, 1990. p.53

Ainda que muito exageradamente, esta mudança radical de estilos de música também pode ser uma forma de crítica ao rock nacional, já que bandas mudaram suas músicas e atitudes para ficar mais próximas do sucesso ou encontrar seu público, como os Titãs, que em seus primeiros dez anos de vida mudou do pop de *Sonífera Ilha* e *Toda cor* para algo mais agressivo e punk como *Polícia* e *Bichos Escrotos* para mudar ainda mais uma vez para algo mais dançante e eletrônico, como *Flores* e *Deus e o diabo*; ou a banda Ira!, que também mudou seu som, da agressividade da guitarra e bateria de *Pobre Paulista* e *Gritos na Multidão* para a orquestração de *Flores em você*, chegando à declaração *Farto do rock'n'roll*.

Junky parece ter chegado à mesma conclusão que Scandurra e seus companheiros, mas o fez por vias tortas. Não foi a personagem que decidiu quais

rumos tomar na sua carreira, mas sim seus empresários e produtores. Fica evidente na história escrita por Angeli que o artista é mera parte de uma engrenagem muito maior, e que suas músicas e expressões são apenas mais uma parte de uma grande cadeia produtiva, o chamado *show business*.

#### **4.4 Show Business**

Uma das maiores críticas de Angeli acerca do rock nacional sempre foi a indústria por trás das músicas e músicos. Chamaremos aqui esta indústria de *show business*, já que é a terminologia genérica comumente utilizada quando refere-se aos agentes como gravadoras, empresários, produtores, organizadores de espetáculos e outros elementos satélites às bandas de rock.

Na edição número cinco da revista temos a imagem abaixo, na qual fica evidente a participação dos dois lados da moeda da música industrial.



Figura 104. A explosão do rock.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 5. São Paulo: Circo, 1986. p.32

Já de início percebemos o título da história, em que Angeli faz uma piada dúbia acerca da expressão “explosão” como algo de grande vendagem e o final da história, onde a personagem roqueira explode. Em seguida, temos dois executivos da indústria fonográfica, que ficam reconhecíveis por meio de alguns estereótipos, como



a aparência mais velha, o terno e a gravata, o corte de cabelo e, no caso da personagem de menor estatura, o uso do charuto.

O discurso da primeira personagem parece ser o de um profissional de marketing, tentando encontrar novas fórmulas e produtos para incrementar o faturamento de sua empresa. Ao mesmo tempo, busca se conectar com um mundo do qual não faz parte, já que utiliza frases que parecem forçadas para atrair o público jovem, não condizendo exatamente com o vocabulário e expressividades juvenis. Além disso, a personagem deixa claro que a nova “explosão do rock” foi criada pela sua equipe, e isso vai contra todo o princípio juvenil de rock’n’roll, que normalmente é associado aos ensaios em garagens e amizades que convertem-se no desejo de criar música.

A fabricação de um artista é uma característica da indústria cultural, porém é também uma das mais combatidas pelas pessoas que veem esta indústria com olhar artístico. Diversas bandas brasileiras da década de 1980 fizeram músicas criticando esta fabricação de artistas por meio de produtores e empresários, como mostra a canção *Jesse Go*, do Ultraje a Rigor, nos versos *Não passava de um imbecil / Até que um produtor o descobriu / Até que o imbecil não era de todo mau / Transformou-se num sucesso nacional* que classifica o escolhido como imbecil, mas logo depois diz que não sendo de todo ruim, transformou-se em sucesso, ou seja, qualquer indivíduo com poucas qualidades pode vir a se tornar um grande *hit*, desde que haja disposição da indústria para torná-lo fenômeno de vendas.

A questão do investimento é colocada a partir do quarto quadrinho, no qual o produtor diz ao público que investiu muito dinheiro na personagem roqueira, deixando claro que pode-se construir um sucesso a partir de noções de marketing e muito dinheiro. Isso é colocado em diversos momentos na indústria cultural, sendo que até mesmo a carreira do RPM, como informa Alexandre (2002) foi marcada pelo excesso de dinheiro e ações de marketing, e com isso diversas críticas surgiram, principalmente nas demais bandas, que sentiam no RPM algo fabricado.

O final da história mostra a crítica de Angeli, que parece acreditar que o que é fabricado é frágil, tal qual o músico apresentado pelos executivos, que explode ao contato com o charuto, mostrando ser algo de plástico, ou mesmo um balão. A nova explosão do rock é mais uma farsa, mais uma “armação” como a que o Camisa de Vênus revela na canção *Muita estrela, pouca constelação*, que diz *Eu sei até que parece sério, mas é tudo armação / O problema é muita estrela pra pouca*

*constelação*, deixando claro a postura da banda em relação à forma como são criadas as atrações musicais do período, por meio de empresários, produtores e dinheiro, já que a canção ainda compreende a frase *A festa é boa tem alguém que tá bancando* e também *Um empresário que jurava que era santo*.

A fabricação de roqueiros também é a tônica da crítica da brasiliense Plebe Rude, quando em sua canção *Minha renda* mostra o assédio de empresários e produtores e suas promessas às bandas de rock daquele período. A letra diz *Você me prometeu um apartamento em Ipanema / Iate em Botafogo, se eu entrasse no esquema / contrato milionário, grana, fama e mulheres / a música não importa, o importante é a renda! / Ambição - grana, fama e você* na qual a figura da indústria aparece nitidamente quando mencionam-se contratos e dinheiro. A seguir, a Plebe Rude mostra a visão de uma banda sucumbindo aos interesses dos produtores, com as frases *Tenho que fazer sucesso antes que seja tarde / Eles acham que eu vendo, eu tenho uma boa imagem / o meu produtor, ele gosta de mim / grana vale mais que a minha dignidade*. O uso de playbacks e a participação em programas popularescos dá o tom do refrão da música, que diz *Tocar no Chacrinha ou na televisão / tudo isso ajuda pra minha divulgação / isso quer dizer mais grana pra produção - e pra mim!*, mostrando que o interesse da banda retratada na canção é fazer dinheiro. E qualquer subterfúgio para tal seria bem vindo. Mesmo assim, não esquece-se que este dinheiro será dividido. Logo em seguida, temos outras frases contundentes como *Você me comprou, pôs meu talento a venda / você me ensinou que o importante é a renda / contrato milionário, grana, fama e mulheres / a música não importa, o importante é a renda!* novamente deixando claro que a música é apenas mais um negócio, e o que importa em qualquer empresa é o lucro que esta pode dar. Ao final da canção o conjunto mostra alterações que produtores fazem não apenas na estética da banda, mas também em suas letras e músicas, com frases como *Um lá menor aqui, um coralzinho de fundo / minha letra é muito forte? Se quiser eu a mudo / e tem que ter refrão / um refrão repetido / pra música vender, tem que ser acessível!* deixando claro novamente que muitas bandas farão o necessário para poder serem aceitas pela população e vender bem, gerando dividendos para toda a indústria e, naturalmente, para si própria.

O que a Plebe Rude tenta demonstrar com essa música é a ideia de corrupção dos ideais artísticos dos músicos de rock. Entretanto, Angeli cria a tira de Ritchi Pareide a seguir, e deixa claro que tais ideais jamais existiram, e que o que a

personagem e seus familiares efetivamente queriam era dinheiro e um emprego estável.



Figura 105. Alguma coisa que desse grana.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p.22

A tira inicia com a frase da personagem Rui Resenha, que apareceu em diversas edições da *Chiclete com Banana* supostamente resenhando obras de artistas famosos. A seguir, percebemos que a personagem Ritchi Pareide está em um estúdio de rádio, para um dos programas de entrevistas com personalidades musicais que existiam naquele período. A contundente revelação de que a personagem odeia música produz do entrevistador o questionamento não do motivo pelo qual a Pareide decidiu ser músico, mas sim por quê ele decidiu ser roqueiro. Isso é importante na medida em que no último quadrinho é revelada a questão financeira, ou seja, ser músico não é a questão. A questão é ser roqueiro, pois o rock é financeiramente mais atraente do que qualquer outra profissão naquele momento. Mais atraente até do que a profissão de médico, comumente associada à dinheiro, status e respeitabilidade.

Diversas canções roqueiras sustentam esta versão de Angeli, de que o rock movimenta muito dinheiro no Brasil dos anos 1980, como a canção *Mim quer tocar* do Ultraje a Rigor, que fala, sem nenhum pudor, *Mim quer tocar / mim gosta ganhar dinheiro / We want to play / we love to get the Money / Mim gosta tanto tocar / Mim é batuqueiro / Mas mim precisa ganhar / Mim gosta ganhar dinheiro*. Outra canção que podemos destacar é *Vida bandida*, de Lobão, que diz *Não é definitivamente pra qualquer um / Mas o riso corre fácil / Quando a grana corre solta* ou ainda a justificativa do Kid Abelha e os Abóboras Selvagens para *Cantar em inglês* com os versos *Disseram que está no Norte / Toda a fortuna e sorte / Que o mundo tem a oferecer / Para acabar de uma vez / Com toda minha pobreza / Vou cantar em língua*

*inglesa / Vou cantar em inglês / Conhecer dinheiro de verdade / Para ver se traz felicidade.*

Outra questão explícita no discurso da personagem é a conexão com sua mãe, já que ela o pressionou para seguir a carreira de músico de rock. Em vários momentos temos a presença da figura materna nas canções das bandas aqui estudadas. Podemos destacar a canção *Rebelde sem causa*, já estudada, na qual o protagonista tem ótimo relacionamento com a mãe e se culpa por isso, o cotidiano de ser acordado pela mãe em *Hoje eu não vou*, do Kid Abelha, temos também Cazuza, que explicita a ignorância das mães em relação aos próprios filhos na música *Só as mães são felizes* e a canção *Terra de gigantes* dos Engenheiros do Hawaii é um diálogo entre mãe e filho.

A questão da figura materna na família parece ser algo constante no imaginário de músicos que estavam recém saídos da adolescência. Quando Roger Moreira compôs *Rebelde sem causa*, estava com aproximadamente 25 anos, mesma idade de Humberto Gessinger. Cazuza era um pouco mais velho, próximo aos quarenta anos, quando compôs a canção *Só as mães são felizes*, mas a figura materna aparecia em suas composições desde o início do Barão Vermelho, como *Rock'n'Geral* e *Maior Abandonado*. Leoni, por sua vez, tinha menos de 20 anos quando compôs *Hoje eu não vou*, que foi lançado no primeiro álbum de sua banda.

Outra piada acerca da idade dos músicos e sua necessidade de afirmação e auxílio da geração anterior vem no editorial da edição número 12 da revista, em que Angeli desenha uma tira vertical mostrando a força da ascendência na cultura dos músicos.



Figura 106. Pais e filhos.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 12. São Paulo: Circo, 1987. p.4

Em uma clara alusão ao roqueiro Supla, da efêmera banda Tokyo, que era filho de Eduardo Suplicy, deputado federal pelo Estado de São Paulo e candidato a prefeito da maior cidade do Brasil em 1985 e também ao governo do mesmo Estado no ano seguinte, de acordo com o site do Senado (2014). Angeli aproveita para

criticar também as demais bandas cujos componentes são filhos de pessoas importantes, como os músicos Dado Villa-Lobos da Legião Urbana e Dinho Ouro Preto, do Capital Inicial, que são filhos de diplomatas (MARCELLO, 2011). Além disso, Cazuza era filho do presidente da gravadora pela qual o Barão Vermelho registrava suas canções, Roberto Frejat era filho de deputado (ALEXANDRE, 2002), e Lobão, que graças ao seu pai que era mecânico dos automóveis de Roberto Marinho, era muito amigo de toda família que comandava a Rede Globo (LOBÃO & TOGNOLLI, 2010). O quadrinista usa este conhecimento, que já fora explorado por revistas, rádios e programas de televisão, para lembrar o seu leitor que talvez algumas ligações com o negócio das gravadoras tenham sido facilitadas por meio dos pais e afiliados dos músicos.

Diversas canções retratam esta aproximação entre o rock e a nata da sociedade, como em *Burguesia*, na qual Cazuza canta *Pobre de mim que vim do seio da burguesia / Sou rico mas não sou mesquinho / Eu também cheiro mal / A burguesia fede* ou também em *Independência*, do Capital Inicial, que parece mostrar relação entre pais e filhos com as frases *Toda essa curiosidade / Que você tem pelo que eu faço / Eu não gosto de me explicar / (...) / Procuramos independência / Acreditamos na distância entre nós* mostrando que ao mesmo tempo em que havia certa facilidade por parte dos músicos em conseguir certas regalias por meio de seus contatos familiares, também havia certa culpa por terem se aproveitado dessa proximidade com pessoas que fariam seu trabalho ser simplificado e ter maior repercussão.

O negócio do rock era tão lucrativo que na primeira edição do ano de 1987, Angeli já apontava este estilo de música como o mais lucrativo da indústria cultural, como vemos na imagem abaixo.



Figura 107. Desejos mils.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 8. São Paulo: Circo, 1987. p.35

Com o título de *Desejos Mils* e mostrando um sopro de esperança, percebemos o responsável pela indústria cultural contando dinheiro e desejando rock, mais rock e mais rock. Àquele momento, a indústria musical faturava de forma nunca antes vista no Brasil. RPM estava ao mesmo tempo na estrada e vendendo milhares e milhares de cópias do seu álbum ao vivo. Os Paralamas do Sucesso estouravam nas rádios e também vendiam muitos milhares do seu *Selvagem?*, Legião Urbana despontava ao mesmo tempo com seus dois primeiros discos, entre outras bandas, que naquele momento eram o principal foco de toda cadeia industrial da música no Brasil.

No desenho de Angeli, podemos perceber que o responsável pela indústria cultural é um homem já mais velho, demonstrado pelas entradas salientes em seu cabelo, e pelo hábito de fumar charuto, em geral associado à pessoas de mais idade.

Em sua mão, notas de dinheiro e ao seu lado, inúmeros sacos com o símbolo universal do dinheiro. Toda essa criação imagética leva o leitor a perceber a riqueza que as bandas de rock fazem para as empresas. Ao mesmo tempo, e associado à imagem do Tio Patinhas pregada na parede, faz crer que a indústria cultural é avarenta, tal qual a criação de Carl Barks para os estúdios Disney. Tio Patinhas sempre desejou apenas uma coisa: dinheiro. E para tanto era avarento e mesquinho, representando o que há de pior no capitalismo. Angeli utiliza o símbolo do pato disneyano para criar uma conexão imediata com seu leitor, que associa o pato à figura do empresário contador de dinheiro.

Mas além da música, há outros inúmeros negócios ligados ao rock e aos conjuntos musicais, como percebemos na imagem a seguir, novamente com Ritchi Pareide.



**Figura 108. Sabão em pó.**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p.23

Uma das características da cultura de massa, apontada até mesmo por Benjamin (1994) é a capacidade de, a partir de uma produção, gerar diferentes produtos relacionados, promovendo artistas e obras em marcas de sucesso para estampar rótulos de mercadorias à venda em supermercados e afins.

O mais famoso artista a perceber este processo foi Andy Warhol, que cunhou a frase acerca dos quinze minutos de fama que preenche o primeiros dos quadrinhos desta tira. Mesmo grafado errado, o leitor muito provavelmente sabe se tratar de um dos criadores da pop art e a piada fica por conta da exceção para Pareide, que não pode ter quinze minutos de fama pois é incompetente até mesmo para isso.

O que presenciamos a seguir é o diálogo entre o empresário de Pareide e o próprio artista, discutindo quais produtos licenciados seriam interessantes desenvolver a partir da figura do artista. Já de início o empresário sugere camisetas com o rosto do artista, situando-se em clara consonância com toda a mitologia do rock, que desde a



década de 1960 foi atrelada ao uso das camisetas, sendo provavelmente Beatles, Rolling Stones ou The Who as primeiras efígies a estamparem os peitos de jovens que admiravam suas canções. No Brasil, desde Roberto e Erasmo Carlos já haviam camisetas vestindo adolescentes nas décadas de 1960 e 1970. Mas esta moda alavancou-se mesmo na década de 1980. Provavelmente por conta do desenvolvimento do processo de serigrafia chamado *transfer*, que possibilitava “imprimir” em qualquer tecido figuras e fotografias. Este processo era tão usual naquele período que até mesmo os artistas utilizavam camisetas com dizeres ou fotografias. Seabra (apud Carvalho, 2011) recorda que Renato Russo utilizava a camiseta com o nome da banda Plebe Rude no programa de Chico Buarque e Caetano Veloso na Rede Globo, ao mesmo tempo em que Felipe Lemos utilizava a camiseta da finada banda Aborto Elétrico na contracapa do primeiro LP do Capital Inicial e o RPM, que tinha seus rostos impressos nas camisetas da empresa Yes Brasil em 1986. O mesmo podemos dizer dos músicos da Blitz, do Ira! ou do Barão Vermelho, que em suas apresentações sempre utilizavam camisetas com algo estampado.

Desta forma, fica evidente na tira de Angeli que camisetas com músicos de rock vendem bem. Assim como também vendiam bem os chaveiros que Pareide cita no diálogo. Durante a grande exposição do rock, praticamente todas as maiores bandas do Brasil possuíam chaveiros com seus rostos, capas de discos ou símbolos. Isso acontecia com Legião Urbana, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso e todas as demais. No segundo quadrinho vemos o empresário sugerir diversas outras mercadorias que poderiam estampar o rosto do artista, como pôsteres e adesivos ou toalhas. A crítica de Angeli fica mais evidente porque durante a explosão do rock Brasil todas essas coisas mencionadas foram efetivamente feitas e comercializadas. E não apenas toalhas, roupões, pôsteres, adesivos, fichários e bottons, mas também cadernos, copos, almofadas... Bandas como Blitz e RPM tiveram até mesmo álbum de figurinhas autocolantes sobre os músicos e suas canções. O da Blitz, lançado pela editora RGE chegou às bancas em 1984 e o do RPM, lançado pela Multieditorial saiu em 1986.

Mesmo assim, a criação de um sabão em pó com a face de Ritchi Pareide impresso não parecia boa ideia. Ainda que várias coisas não combinassem com o rock, como Blitz e RPM recepcionarem o Papai Noel no estádio do Maracanã ou sacolas de supermercado feitas artesanalmente com a efígie do Ultraje a Rigor, um sabão em pó estava longe demais das pretensões roqueiras. Angeli utiliza esse produto

como contraponto ao empresário, mas ao mesmo tempo como forma de demonstrar que na cabeça do músico sua presença é tão importante na sociedade que seu rosto poderia estampar qualquer coisa e agregar valor ao produto.

No último quadro, o empresário vira seu rosto para cima, como que em sinal de desaprovação e lembra o roqueiro qual sua real atividade, que é a de fazer discos. Neste momento Pareide começa a cantarolar alguma melodia, como se estivesse compondo. Esta sequência de quadrinhos mostra como Angeli pensava ser as prioridades dos artistas: primeiramente dinheiro, depois merchandising e por fim a música, subvertendo a cadeia lógica de acontecimentos na vida de um músico ou artista. E lembrando o que pode ter sido o maior problema de boa parte das bandas de rock brasileiras, cujo foco foi, em algum momento de sua trajetória, desviado para questões alheias à música, ocasionando disputas internas por poder ou dinheiro além de um desgaste maior do que o necessário já que os compromissos de sucediam interminavelmente, como informam Rodrigues (2009) sobre a Blitz ou Moraes (2007) acerca do RPM.

Como acontece em diversos processos ligados à indústria cultural, este esgotamento por parte dos envolvidos na criação acaba por acontecer também com os demais envolvidos no processo. No caso do rock, uma avalanche de novas bandas foram colocadas no mercado, gerando uma saturação deste. Podemos destacar inúmeras bandas que chegaram a lançar discos mas que nunca atingiram grande status mercadológico. Por vezes lançavam um ou dois sucessos mas depois desapareciam das rádios e do imaginário dos ouvintes. Entre estas bandas que fizeram repentino sucesso e logo depois desapareceram do cenário musical brasileiro estão Dr. Silvana e Cia, que gravou os sucessos *Taca a mãe pra ver se quica* e *Serão extra*; Nenhum de Nós, que gravou uma versão para canção de David Bowie intitulada *Astronauta de Mármore* e também *Camila*; Tokyo, com a canção em parceria com Nina Hagen *Garota de Berlin*; Biquíni Cavadão, que teve como sucesso radiofônico a canção *Tédio*; Inimigos do Rei, com as músicas *Uma barata chamada Kafka* e *Adelaide*; Hanói Hanói, que era mais famosa pela imitação de Renato Russo de seu vocalista do que pelas suas canções; Metrô, que seguia a mesma fórmula do Kid Abelha e outras inúmeras bandas que, como diz Alexandre (2002) compõem o sedimento, a base do movimento e o que o impulsiona.

A *Chiclete com Banana* critica essa saturação do mercado fonográfico em relação ao rock e a mercantilização das bandas do estilo com a tira a seguir, da dupla Wood & Stock.



Figura 109. Mercantilização do rock.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 24. São Paulo: Circo, 1990. p.21

A saturação do rock está presente na crítica tanto quanto a falsidade ideológica do movimento. Para Stock, rebeldia está a venda no supermercado, e, dada a forma displicente com que fala, o leitor pode inferir que já é *commoditie*, ou seja, já está presente nos lares das pessoas e nas gôndolas dos supermercados. A palavra rebeldia já não mais tem a mesma conotação que tinha outrora, quando as personagens eram jovens e supostamente viveram a geração woodstock. O que era tido como rebelde, como opositor ao sistema parece ter se submetido a ele, de tal forma que atos indignados, associados a recusa ao consumismo e ao modo de vida capitalista, são vendidos por quilo no mercado.

A tira então consegue ser engraçada porque Stock tenta contrapor Wood, mas não consegue, já que ambas as personagens pensam a mesma coisa, ou seja, que atos de rebeldia e a música rock'n'roll não existem mais em seu estado descompromissado, que ambas as qualidades caras à Wood foram cooptadas pelo mercado.

Essa crítica é interessante na medida em que o rock nacional naquele período era tido como a grande sensação da música no Brasil, a grande “moda”. Os grandes sucessos vinham deste estilo de música, bem como maior parte das programações radiofônicas e grande parte das programações televisivas, como já vimos. O rock foi cooptado pelo sistema, e ao mesmo tempo o sistema passou a designar o que é rock.

Para Angeli, parece ser crítica a condição da música de ser apenas mais um produto na prateleira do mercado consumido pelas pessoas, e a ideologia por trás das canções e do próprio ato de forjar uma banda e se expressar já havia se esvaído.

Novamente Angeli aponta o rock como farsa, como antítese da sua proposta original, que era a de chocar e mudar o *status quo*. Ao contrário, este *status quo* é referendado pelo rock, que em grande medida parece querer ser produto de prateleira, como aponta a canção *Sub-produto de rock*, do Barão Vermelho, cuja letra nos versos *Sub-produto de rock / Será um tipo de nhoque?* deixa claro que o rock pode ser tratado como mais um produto de prateleira, tal qual a comida italiana aqui referida. Outra canção que deixa clara a mercantilização da música é a já citada *Muita estrela, pouca constelação*, do Camisa de Vênus, que diz *Tem uma banda que eles já vão contratar / Que não cria nada, mas é boa em copiar / A crítica gostou, vai ser sucesso ela não erra / Afinal lembra o que se fez lá na Inglaterra*. Tal qual produtos simples, como dentifrícios ou refrigerantes, a banda vai copiar o que se faz fora do país para ser colocada na prateleira dos conjuntos de rock para serem consumidos pelas pessoas. Assim, Angeli deixa claro que sua ideia de rock não condiz com a propagada pela indústria do rock nacional durante os anos 1980.

E o artista se diverte e diverte seu leitor quando na edição de 1986 já começa a perceber o estilo musical como algo super exposto, já próximo à sua exaustão comercial. Do contrário, não faria uma charge com a que vemos abaixo, em que discos de rock são vendidos a granel, tal qual frutas ou resmas de papel.



Figura 110. Rock a granel.

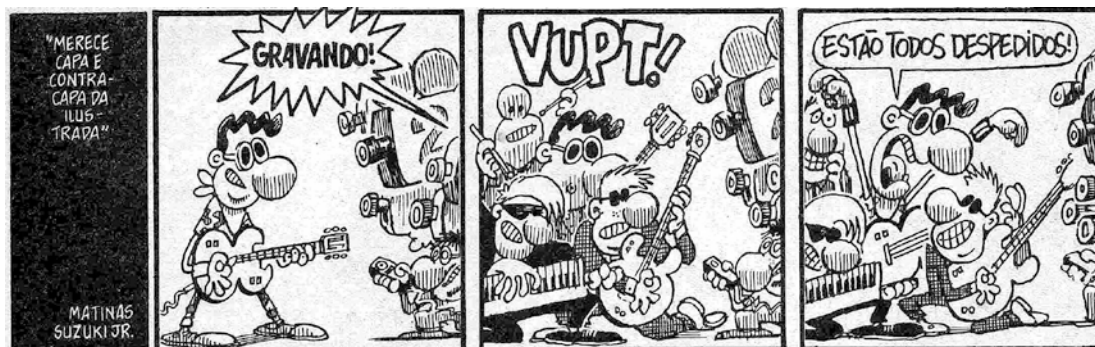
Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p.21

Interessante perceber que o rock é percebido ao mesmo tempo como algo descartável e também como pouco criativo. A banda Blitz já falava sobre a descartabilidade na canção *Rádioatividade*, que tem o verso *Use e abuse e descarte*, mostrando como as bandas também se sentiam pouco duradouras. Também percebe o leitor, na crítica estampada na revista, que a personagem pode comprar dúzias de discos, pode-se inferir que estes não têm grande diferença entre si. Bandas são parecidas e canções similares, permitindo ao consumidor pedir apenas pela quantidade, sem determinar outras características, como nome da banda, nome do álbum ou mesmo canções existentes nele. Angeli parece dizer ao seu leitor que pouco importa qual é a banda, ou quais são as canções: todas são iguais e a melhor forma de comprar é indicando a quantidade desejada.

A música comercializada também pode ser uma agrura para o artista, já que o fruto de seu trabalho é vendido como qualquer tipo de produto. Cazusa, na canção *Ideologia*, se ressentia desta mercantilização excessiva cantando *os meus sonhos foram todos vendidos / tão barato que eu nem acredito / eu nem acredito*. As aspirações artísticas de muitos destes músicos acabaram por se converter em meras adequações

ao mercado, para que fossem um produto com um pouco mais de apelo comercial do que o seu concorrente. Os Engenheiros do Hawaii colocaram esta dicotomia entre mercado e artista na canção *Desde quando?* nos versos *rock'n'roll não é o que se pensa / o que se pensa não é o que se faz*. Assim, os músicos e compositores também parecem sentir a comercialização e a banalização excessiva do seu trabalho. Em última instância, a banda Ira! acaba gravando a canção *Farto do rock'n'roll*, na qual deixa clara a estagnação e saturação do estilo musical na visão do conjunto.

Outra questão levantada por Angeli e refletida também pelos músicos do estilo é o deslumbramento com o sucesso, que de certa forma fez parte da grande equação do rock brasileiro dos anos 1980. O conjunto RPM em diversas declarações (MORAES, 2007) afirmou ter perdido seu rumo graças ao deslumbramento com o sucesso e o abuso de entorpecentes. O mesmo pode ser dito a respeito da saída de Leoni do Kid Abelha e os Abóboras Selvagens e a saída de Cazuzza do Barão Vermelho. Tal deslumbramento com o sucesso, misturado com a arrogância de saber estar no estilo musical que mais fazia sucesso naquele momento originou a tira abaixo, em que Ritchie Pareide não espera se deparar com vários músicos.



**Figura 111. Todos despedidos.**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 6. São Paulo: Circo, 1986. p.23

A graça da tira já se inicia com a citação à Matinas Suzuki Jr., que na época era editor do caderno *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo* e, portanto, colega de Angeli no periódico. O cartunista brinca com seu colega afirmando que este não tem capacidade de discernimento, já que Pareide é um péssimo músico, sendo moldado por seus empresários e produtores.

Mas mesmo sendo péssimo, a imprensa se interessa por ele, tanto que o leitor pode perceber várias câmeras e microfones apontados para o cantor, que acaba por virar uma espécie de empresa, ao contratar músicos e, ao final da tira, demiti-los. A graça também está no fato de que tais músicos aparentemente deveriam ser invisíveis

aos olhos do público, já que certamente Pareide necessitaria deles para a gravação de seus álbuns. Mas não necessitava deles para aparecer na televisão, para se promover. Lobão consegue perceber este movimento por parte de músicos e artistas e cria canção *É tudo pose*, que contém em seus versos iniciais as frases *Na vida hoje / É tudo pose / Todo mundo se imagina estampado em outdoor / É tudo pose, é tudo pose, é tudo pose / Preocupados com olhares ao redor / Pra entrar no carro / Pra sair na rua / Tudo, tudo vira pose, é bem pior que na TV / Pra tirar um sarro / Cada um na sua / Inventando pose até pra morrer*.

Até mesmo as pessoas que não são do meio musical procuram ter esta particularidade, esta atração inerente aos músicos do período. A Blitz diverte seu ouvinte com a situação de uma discussão entre um homem e uma mulher, na qual ela o acusa de apenas fazer pose de artista. Na canção *Charme de artista*, temos as frases *Você só diz frase feita / Hoje eu não dou entrevista / Não insista, eu faço charme de artista* proferidas pelo homem do relacionamento na canção, mostrando como as pessoas podem ser influenciadas pelos indivíduos que estão em foco pela mídia.

Tratar a mídia como mentirosa, como faz Angeli ao colocar Matinas Suzuki Jr. como avalista do sucesso de Pareide, também foi feito pelos Engenheiros do Hawaii, que na canção *A Revolta dos Dândis parte I* coloca um antagonismo *entre a verdade e o rock inglês*, mostrando que este tipo de canção – da qual todas as bandas brasileiras se influenciaram – estava já maculada pela indústria fonográfica. O mesmo que faz o Camisa de Vênus ao escrever *Amanhã é dia de viajar / (...) / Um contrato, obriga a tocar / (...) / A imprensa vai entrevistar / E fotografias pra fazer / São sempre as mesmas perguntas / Você já cansou de responder* na já analisada canção *Chamam isso rock'n'roll*.

O *show business*, a força do capitalismo que motiva a indústria da música e, mais precisamente, da música rock brasileira, acaba por ser percebida em todos os momentos da vida das bandas do estilo, desde seu primeiro contrato de agenciamento até a gravação de seus álbuns e também na manutenção de seus concertos pelo país e fora dele. Empresários, patrocinadores, produtores, gravadoras e locais de shows fazem com que as bandas e suas canções sejam observadas – aos olhos da indústria – como apenas mais uma peça na engrenagem deste mercado do entretenimento.

Esta peça, porém, permeava tanto o imaginário juvenil dos anos 1980 e por consequência a cabeça criativa de Angeli que, além de todas as referências indiretas

aos artistas, também levou o quadrinista a fazer diversas referências diretas aos trabalhos dos artistas roqueiros daquela década, como vemos a seguir.

#### 4.5 Citações diretas de canções das bandas de rock dos anos 1980.

Ao longo dos vinte e quatro números da revista *Chiclete com Banana*, Angeli citou diretamente diversas bandas de rock brasileiras. Em alguns momentos ele o fazia por meio dos textos nos balões, em outros por meio do que estava desenhado e ainda havia citações diretas em textos espalhados pela revista.

A canção mais citada diretamente pelo artista em seu trabalho é *Inútil*, do Ultraje a Rigor. Angeli coloca diversas personagens entoando a canção composta por Roger Rocha Moreira, como podemos ver na imagem abaixo, retirada da edição número 1.



Figura 112. Virando Bob Cuspe.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p.10

Aqui percebemos a associação do modo de vida punk com a canção do Ultraje a Rigor. A banda, entretanto não é uma banda punk, e o que parece motivar a personagem não é a roupagem da música, seus timbres ou acordes, mas sim a letra, que carrega o desespero e a ironia face à inevitável estupidez que parecia acometer a sociedade brasileira naquele momento. O desabafo de Roger Moreira encaixava perfeitamente no desabafo da personagem de Angeli. A crítica à sociedade como um todo – não apenas à políticos ou militares – faz com que Bob Cuspe se identifique com a letra. A forma como Angeli utilizou os versos da canção também chama atenção, já que no primeiro quadrinho a dificuldade da personagem – escolher presidente – é mais externa do que no segundo quadrinho – escovar os dentes – que é algo de foro íntimo. Assim, parece que, em conjunto com a letra da canção, a



personagem vai percebendo seus erros e se descobrindo cada vez mais incapaz, até chegar na conclusão de que ele – e o restante da sociedade – é inútil.

À mesma constatação chega um espermatozoide na charge de Angeli que vemos abaixo.



**Figura 113. Espermatozoides.**

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 1. São Paulo: Circo, 1985. p.31

Na figura, percebemos que o antropomorfizado líquido seminal faz diversas alusões à desesperança que vivia o Brasil naquele momento. Ao mesmo tempo em que a canção da banda Ultraje a Rigor pontua o pensamento de desilusão, os demais espermatozoides também o fazem, cada um mostrando uma faceta do desânimo que parecia permear a sociedade naquele momento. Há os problemas familiares, com o primeiro espermatozoide mostrando a sexualidade de seu pai e o vício da mãe como fatores de vergonha e desalento, o espermatozoide desorientado, que perdeu o caminho e queria apenas ir ao banheiro, outro que só pensa em satisfazer seus prazeres com as mulheres, um irritante, que avisa não estar gostando do que está acontecendo, um outro que Angeli faz um trocadilho com a expressão popular “saco cheio” e a ciência das pessoas de que espermatozoides vêm do saco escrotal do homem, um outro que se envergonha pela mãe cantar o hino nacional brasileiro todos os dias, mostrando a vergonha que as pessoas pareciam ter do próprio país. No centro do cartum temos um espermatozoide afirmando que a vida não tem graça e que tudo é insípido.

Assim, podemos dizer que todos os espermatozoides compartilham da visão do terceiro deles, de que são inúteis, e portanto a letra entoada pela personagem age

como catalisador das ideias de todos os demais, que também sentem-se imprestáveis, supérfluos.

A piada então se completa quando o leitor percebe o cartum como um todo e relembra seus conhecimentos sobre biologia, ou seja, aqueles espermatozoides, que já se acham inúteis, estão a caminho de se encontrarem com um óvulo para forjar uma nova vida. Uma vida tão inútil e desesperançosa quanto os sêmens que a produziam.

Outra citação direta da canção *Inútil* está presente na página abaixo, no número 2 da publicação.



Figura 114. A mijada de Reagan.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p.12

Nesta história vemos o presidente dos Estados Unidos na década de 1980, Ronald Reagan, indo urinar em um banheiro cuja descarga é o botão para o lançamento das ogivas nucleares que destruiriam o planeta. Com o fantasma da Guerra Fria rondando o imaginário global, como informa Arbex (1997), a piada

encontra-se justamente na banalidade do ato que leva à destruição mundial. E tal banalidade é expressa por Angeli quando o presidente estadunidense canta a canção de Roger Moreira antes de apertar a descarga/botão de juízo final, ao mesmo tempo em que vários de seus assessores imploram para que Reagan não vá ao banheiro.

Esta atitude revela duas situações: primeiramente, que o presidente também parecia sentir-se inútil, identificando-se com a canção e depois que naquele momento o ato de destruir o mundo é um ato displicente. É quase como se Angeli estivesse utilizando a canção do Ultraje a Rigor em conjunto com as canções *Solução final*, do Camisa de Vênus, que possui os versos *Há tantos mísseis na Europa não demora e vamos logo aproveitar / Será bem mais, será ultra moderno ver um romance nuclear / É tão banal a solução final* e a canção *Apocalipse não*, da Blitz, que diz *Não quero ficar vendo o mundo acabar pela TV / (...) / Será que a gente não consegue mais viver em paz / Brincando de guerra / Apocalipse não / Eles estão destruindo a Terra*.

O quadrinista também está em consonância com diversas outras forças midiáticas, como o cinema hollywoodiano, que naquele momento, de acordo com Dallarosa (2003), criou filmes como *The day after*, dirigido por Nicholas Meyer, *Threads*, dirigido por Mick Jackson e *Testament*, de Lynne Littman; a música pop norte-americana, como *Forever Young*, da banda Alphaville, *Final Countdown*, do conjunto Europe ou *You're the voice*, de John Farnham. Mesmo assim, nenhuma dessas canções ou filmes chegam perto do escracho de Angeli, que se diverte com a possibilidade do apocalipse.

Outra questão que diverte Angeli e seus leitores é a postura egoísta de Walter Ego. Em uma das suas tiras a personagem canta a música também do Ultraje a Rigor *Eu me amo*, que se encaixa perfeitamente com a personalidade da personagem criada por Angeli.



Figura 115. Eu me amo.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p.21

Mesmo alterando um pouco a letra, que na voz de Roger Moreira é *Eu me amo / eu me amo / Não posso mais viver sem mim*, o leitor logo faz a identificação com a música, mesmo porque, como já dissemos, esta foi uma canção bem executada nas rádios quando do seu lançamento graças ao compacto dividido com a canção *Rebelde sem causa*. E Ego, sendo personagem que só consegue enxergar a si mesmo, tem tanta identificação com a letra da canção que a entoa no banheiro, para o espelho – também reflexo da sua personalidade – que canta em dueto com ele.

A personalidade egoica de Walter Ego é uma caricatura do jovem que ignora as demais pessoas e pensa somente em si mesmo, tanto quanto a personalidade retratada na música, que não pode mais viver sem ele mesmo, tanto quanto a personagem Batata, criada pela banda Blitz para a canção *Egotrip*, que, como já falamos, possuía em sua gênese refrão idêntico ao de *Eu me amo*. No caso de Batata, personagem tão ensimesmado quanto Walter Ego, suas frases são *Uma pessoa que eu quisesse comigo vinte e cinco horas por dia / Uma pessoa que me entendesse que eu pudesse confiar / Oh batatinha eu eu sinto isso também / E essa pessoa princesa / Essa pessoa / Sou eu!* mostrando o humor e o absurdo oriundo de ideias como estas, que perpassam a canção do Ultraje a Rigor e a tira de Angeli.

Outra questão interessante é que em ambas as obras há o contraponto. No caso da canção da Blitz temos a resposta da mulher por quem Batata se apaixona, que depois da sua declaração de amor próprio escuta *Ah! já não sei mais se eu quero que você vá ou que você fique / Nem sei que eu quero aturar sua egotrip*. No caso da tira, o contraponto é feito pelo espelho, que demonstra não gostar da posição de Walter Ego, mas mesmo assim o faz porque é um assalariado, deixando o nonsense fazer a piada ainda mais engraçada.

Misturando o nonsense da tira de Walter Ego com o medo da bomba atômica e a consequente extinção mundial, temos a página a seguir, onde Bob Cuspe surge, já no primeiro quadrinho, entoando a canção *Eu não matei Joana D'Arc*, da banda Camisa de Vênus.



Figura 116. Bob Cuspe não matou Joana D'Arc.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 2. São Paulo: Circo, 1986. p.30

Como já dissemos, Bob Cuspe é punk, assim como a banda Camisa de Vênus, então a associação de ideias entre banda e personagem é quase imediata para o leitor que estava acompanhado aquele movimento e suas manifestações. A música utilizada, como já dissemos, foi o maior sucesso comercial da banda de Marcelo Nova, e sua

letra recria a vida da heroína francesa como se a personagem criada pela música tivesse matado D'Arc e estivesse se eximindo do ato. O refrão da canção diz *Ontem eu nem a vi, sei que eu não tenho álibi / Mas eu, eu não matei Joana D' Arc*, em alusão à morte da santa ou heroína nacional francesa. Antes disso, porém, a canção coloca a personagem histórica dialogando com a personagem fictícia da letra musical, mostrando um lado inusitado e supostamente ignorado pela historiografia com frases como *Ela me falou dos seus dias de glória / E do que não está escrito lá nos livros de história / Que ficava excitada quando pegava na lança / E do beijo que deu na rainha da França*. Depois, em um nonsense ato de anacronismo, a canção sugere que Joana D'Arc estaria sendo iludida por grupos internacionais imediatamente conectados com a Guerra Fria, com as centrais de inteligências das duas superpotências interessados na sua pessoa. Assim, Nova canta *Uma rede internacional iludiu aquela menina / Prometendo a todo custo transformá-la em heroína / Agora eu tou entregue à CIA e à KGB / Eles querem que eu confesse / Mas eu nem sei o que*.

Interessante perceber como em ambas as manifestações artísticas temos a Guerra Fria como pano de fundo muito explícito. No caso da canção, o medo é oriundo das dois maiores serviços secretos do mundo, a CIA e a KGB. No caso da história de Angeli, o medo é do confronto entre as potências nucleares e a suposta aniquilação humana. Em ambas as produções também percebemos o nonsense declarado. Tanto na cusparada da personagem de Angeli, que muda o mundo, quanto na ideia do anacronismo na canção do Camisa de Vênus, que coloca Joana D'Arc como contemporânea da CIA e da KGB.

Outra questão que pode ser levantada é o caráter messiânico de Cuspe, já que o título da história é *Bob Cuspe é a Salvação* e no final da história é tido como a salvação daquela população. O mesmo pode ser atribuído à personagem Joana D'Arc criada pela banda baiana, que se vale do mito francês e do fato da personagem histórica ter status de santa na Igreja Católica. Tanto Cuspe quanto D'Arc deveriam levar seu povo à luz, à liberdade e à salvação, tornando a piada ainda mais engraçada e referencial.

Angeli então associa a imagem de Cuspe ao imaginário da canção punk. Mas não podemos esquecer também que, por mais que o Camisa de Vênus fosse uma banda punk, naquele momento estava muito longe do underground, vendendo milhares de discos, fazendo shows lotados e deixando claro que não apenas os punks os ouviam. Assim como a *Chiclete com Banana*, que deveria ser uma revista

underground mas acabou vendendo muito e se consolidando como grande empresa na indústria cultural, a banda em que Marcelo Nova cantava também ultrapassou as barreiras do seu nicho, alcançando diversos outros em poucos meses, gerando mais uma analogia entre ambas as produções, seus objetivos e seu desfecho como grandes forças do mundo criativo jovem.

A utilização de personagens históricos deslocados de seus contextos foi utilizada por algumas bandas dos anos 1980 para incrementar suas canções. A banda carioca Blitz, como mencionado anteriormente, já havia utilizado a personagem Júlio Verne para compor a canção *Volta ao Mundo*, que faz analogia ao livro *A volta ao mundo em 80 dias*. O nome de Verne é citado com um coloquialismo e uma proximidade muito parecida com a forma com que o Camisa de Vênus utiliza Joana D'Arc. Se neste o protagonista é acusado da morte da santa, naquele o escritor francês é amigo do viajante descrito na letra. Frases como *Eu e meu amigo Júlio / Eu disse Júlio tal do Verne / Dando a volta ao mundo / 78 dias, 79 dias no 80 quero estar... / Quero estar no Rio* mostram a proximidade das personagens na humorística letra. Outra banda que cita personagens históricos e os coloca no cotidiano é a Gang 90 & Absurdettes, quando gravam a canção *Jack Kerouac* que, como já explicado, coloca o escritor norte-americano no sonho narrado pela letra. Léo Jaime também aproveitou-se da talvez maior personagem pop dos anos 1980 para cantar *A minha vida não vai ser bundona / Mamãe quando eu crescer / Eu vou comer a Madonna*, ou o Engenheiros do Hawaii que gravaram uma canção cujo nome é *O Papa é pop*.

Até mesmo personagens fictícios da cultura pop mundial também têm seus contextos alterados para participar de canções, como o caso da obra punk intitulada *Batman*, gravada pela banda Garotos Podres, que diz *Batman era um bom menino / Defendia Gotham City / Enquanto seu amigo Robin / lhe botava um bat-chifre* fazendo alusão a uma suposta homossexualidade entre Batman e Robin. Outro conjunto que utilizou-se de personagens de outra mídia para compor sua canção foi o Titãs, que gravou a canção *Televisão*, cujo refrão, *Ô cride, fala pra mãe*, é, como informam Ribeiro, Sacramento e Roxo (2010), oriundo da personagem Pacífico, representada pelo comediante Ronald Golias no programa *A Praça da Alegria* na TV Paulista, a partir de 1957.

Outra citação direta ao rock nacional e ao mesmo tempo indireta à sociedade e a uma parcela específica dela está na imagem abaixo, extraída da edição número 9 da revista.



CHICLETE COM BANANA NÃO MARCA TOUCA. ENQUANTO OS  
 MEDIOCRES PLANTAM O AMENDOIM, NÓS JÁ ENCHEMOS O RABO  
 DE PASSOQUINHA. DISCUTE-SE PORÁ! OS ANOS OITENTA. DIZEM  
 ISSO, EXPLICAM AQUILO... BOBAGENS. NADA ALÉM DE BOBAGENS.  
 CHICLETE ESTÁ COM OS PÉS NO FUTURO E, POR ISSO TEM A  
 MANHA DE, CATEGORICAMENTE, AFIRMAR QUE VEM TROLHA AI.

# OS ANOS NOVENTA VÃO SER SODINHA!



Figura 117. Os anos 90 vão ser sodinha.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 9. São Paulo: Circo, 1987. p.19

Antecipando-se em 3 anos do início da década, Angeli brinca de antecipar o futuro e ao mesmo tempo critica a chamada Geração Coca-Cola. Esta foi definida pela canção da Legião Urbana, e o escritor da letra, Renato Russo, faz uma crítica à

geração anterior ao mesmo tempo em que assume postura agressiva contra ela. A letra começa com as frases *Quando nascemos fomos programados / A receber o que vocês / Nos empurraram com os enlatados / Dos USA, de nove as seis / Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial* criticando a globalização e a incidência de artigos norte-americanos dentro do solo brasileiro, mostrando uma tentativa de manipulação por parte da geração anterior. Em seguida, Russo se rebela e diz *Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês / Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Nós somos o futuro da nação / Geração Coca-Cola*, mostrando aquilo que a sua geração esperava ser e fazer, alguns de seus anseios e a vontade de se revoltar contra o sistema.

A graça da imagem de Angeli é justamente a crítica à crítica, ou seja, o cartunista mostra que a geração Coca-Cola, tão pretensiosa na canção, acabou por virar um pastiche de si mesma, e que suas críticas foram facilmente absorvidas pelo capitalismo. Não haverá mudança no status quo social, tampouco na política ou nas intenções das pessoas, como mostra a página a seguir, que compõe a série de cartuns sobre a geração dos anos oitenta no futuro.



PG. 22 Nº9

Chiclete com Banana é amarguinho?

Figura 118. Os anos 90 vão ser sodinha (2).

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 9. São Paulo: Circo, 1987. p.22

Os babacas, como diz Angeli, continuarão a ser como sempre foram, com caras de idiotas e mostrando sua superioridade financeira, sua condescendência e esperteza política no congresso nacional e também a escalada social por meio do casamento. Tudo isso indica o egoísmo das personagens, que agem no sentido oposto

da canção que prega a união dos jovens para a tomada do poder. A geração Coca-Cola é vista como uma fraude, um mero devaneio. As frases *Vamos fazer nosso dever de casa / E aí então, vocês vão ver / Suas crianças derrubando reis / Fazer comédia no cinema com as suas leis* que indicam a união dos jovens, é desmontada na página desenhada por Angeli.

A ironia do cartunista também está presente naquilo que tange à Guerra Fria e ao holocausto nuclear. Primeiramente com o pé falante, que “sobrevive” à uma guerra supostamente inexistente e depois com os líderes russos e norte-americanos que se amam em uma relação homossexual, ignorando os problemas do planeta. Por último, há também a metalinguagem que coloca um homem sujo, leitor de revistas pornográficas, que diz ser a *Chiclete com Banana* uma revista suja.

Na edição número 23 da revista, temos uma citação direta ao músico Lulu Santos, mas mais ainda uma citação ao letrista Nelson Motta, que em conjunto fizeram a canção *Como uma onda*, no já analisado álbum *O Ritmo do momento*.



**Figura 119.** Como uma onda no mar.

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 12. São Paulo: Circo, 1987. p.2

A charge, que aponta para a falta de opção no que tange à escolha das mulheres mais lindas do Brasil, faz graça ao utilizar Nelson Motta, que nos anos 1980 fez fama tanto como artista/letrista quanto como jornalista, mas também foi apontado diversas vezes como paquerador e como alavancador das carreiras de suas namoradas,

o que o próprio Motta (2011) contesta, alegando que apenas namorava pessoas talentosas.

De qualquer modo, a imprensa sensacionalista sempre atribuía a Motta o sucesso de suas namoradas, como Marília Pêra ou Marisa Monte. Angeli criticava essa situação de duas formas: primeiramente colocando Nelson Motta como amante de uma leitoa, depois ironizando a falta de mulheres possíveis para serem tidas como musas do verão no Rio de Janeiro. A canção de Motta e Santos deixa a piada mais engraçada porque sua letra foi muito difundida naquele período, então presumia-se que o leitor ao se deparar com um trecho da letra da canção lembrasse o restante, na verdade uma letra esperançosa que tinha frases como *Tudo passa, tudo sempre / passará / A vida vem em ondas / como um mar / Num indo e vindo / infinito* ou seja, não condizia com a postura de Angeli ou da *Chiclete com Banana*, utilizando a ironia como forma de fazer graça.

Mas esta crítica não se estende à todas as personagens ou à todas as bandas. Tampouco é utilizada apenas nos textos. Em alguns momentos as citações às bandas são feitas por meio dos desenhos. Como percebemos na imagem abaixo, Angeli presta uma certa homenagem à banda punk Inocentes, mostrando que Bob Cuspe gosta do conjunto, colocando-os no mesmo patamar que The Clash e Frank Zappa, também presentes no desenho.



Figura 120. Inocentes.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 8. São Paulo: Circo, 1987. p.5

Haja vista que The Clash é tida como uma das maiores bandas punk do mundo (ao lado de Ramones e Sex Pistols) de acordo com Vinil (2008), e Frank Zappa ainda de acordo com o mesmo autor é um dos músicos mais influentes do século XX, podemos afirmar que o disco dos Inocentes colocado atrás do tocador de vinis confere à banda status de grande influência para os punks brasileiros. Inocentes está ao lado principalmente da outra banda punk que Angeli sempre cita em seus trabalhos, os Garotos Podres, que teve inclusive a letra de sua principal canção, *Vou fazer cocô* estampada completa na edição número 13 do periódico. Isso ainda confere autenticidade à personagem. Se Bob Cuspe é punk e se mora em São Paulo, é quase que obrigatório escutar as bandas acima mencionadas.

Assim, a mesma personagem que destrata o rock nacional, como já vimos, aparentemente coloca os Inocentes em outra categoria, de forma que a referência da banda não é o rock brasileiro, mas sim o punk rock, independente de onde ele tenha sido feito.

Em outros momentos em que Angeli colocava sua crítica ao rock nos desenhos, deixa a piada mais engraçada graças à citação das bandas, como no caso da imagem abaixo, na qual há uma crítica feroz à banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens. Na história intitulada *Vida besta*, a trama gira em torno de um imbecil que “como todos os outros almejava uma promoção no banco, um carro novo, cartões de crédito... e outras imbecilidades” (ANGELI, 1986 p.16). Este imbecil então toma contato com um disco de uma “banda imbecilíssima” (ANGELI, 1986 p.16). Como vemos pela imagem abaixo, a banda citada é a Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, que o leitor reconhece graças ao nome na capa do disco, “Abóboras”.



**Figura 121.** Abóboras.

**Fonte:** Angeli. *Chiclete com Banana* nº 4. São Paulo: Circo, 1986. p.16

Neste caso, a crítica de Angeli não é discreta. Ele diz, com seu texto, que a banda é muito imbecil. E reforça isso com o desenho, indicando de qual conjunto estava falando. O restante da história diz pouco sobre o Kid Abelha, mas diz muito sobre o movimento do qual o conjunto fazia parte. Angeli critica o movimento new wave criando New Imbeciw, sua personagem que não tinha conteúdo nenhum mas conseguia ser um sucesso, como percebemos na imagem a seguir.





Figura 122. New ImbeciW.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* nº 4. São Paulo: Circo, 1986. p.17

Toda a indumentária da personagem faz lembrar as roupas utilizadas pelos músicos do Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, como o paletó rajado com ombreiras e gravata, bem como o topete no cabelo e até mesmo os óculos, que não eram utilizados exatamente por esta banda, mas eram comuns tanto em Herbert Vianna, dos Paralamas do Sucesso quanto em Kid Vinil, do Magazine.

Mas a crítica é grande também acerca do que está em torno das bandas de rock, como a imprensa e principalmente o público. Angeli deixa claro ao seu leitor



que o sucesso do imbecil é feito pelos imbecis que acreditam que ele é um sucesso. Assim, o lado mais idiota de toda esta equação é o público. Afinal, “New Imbeciw é o ídolo dos idiotas, das bestas quadradas”. E o artista ainda coloca a personagem em uma postura extremamente arrogante com a última frase dita.

Ao final da história, o modismo passa, e New Imbeciw vê-se no ostracismo, mostrando a ideia de Angeli de que o rock nacional, o new wave e as bandas do estilo nada mais são do que modas passageiras manufaturadas pelos grandes grupos de comunicação e imprensa. Mostra também que o público é volúvel, deixando-se levar sempre pelos meios comunicacionais, e que possui pouca criticidade em relação àquilo que consomem musicalmente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho percebemos que a indústria cultural nos parece uma das formas mais concretas de analisarmos as relações que a cultura mantém com determinado período histórico. Isso porque sua força e penetração atingem fortemente a sociedade que visamos com esta tese.

Tanto as histórias da revista *Chiclete com Banana* quanto as canções do rock nacional acompanharam de perto e foram interlocutoras de um dos maiores processos políticos do Brasil no século XX, a retomada do poder pelos civis, com a saída dos militares do governo. E não somente o momento da virada política, mas também o que sucedeu depois, um misto de euforia e orgulho nacional que acabou alterando-se para uma combinação de decepção e sentimento de ingenuidade.

A virada de governo acabou por se transformar em um grande desapontamento por parte dos brasileiros que esperavam ter no governo Tancredo Neves uma reforma política, econômica e social jamais vista no país. O que tiveram com o governo José Sarney foi o oposto. Reforma política inexistente, pobres continuando pobres ou até ficando mais pobres graças a políticas econômicas eleitoreiras e mal conduzidas, que só foram piorando na medida em que mais e mais pacotes econômicos foram tentando consertar o erro do anterior. E isso culmina no pior pacote econômico da história do Brasil: o Plano Collor.

As músicas de rock viram tudo isso e expressaram o desejo de mudança e o desapontamento posterior. O mesmo fez Angeli na *Chiclete com Banana*. Ambas as manifestações culturais traçaram rotas parecidas, mesmo porque seus interlocutores eram basicamente os mesmos, salientando que os ouvintes do rock nacional eram em número muito maior do que os leitores da revista, além de ser um grupo muito mais heterogêneo, já que os ouvintes de rock, graças à popularidade de bandas como Ultraje à Rigor e RPM, eram ouvidos por ricos adolescentes, por trabalhadores assalariados e até por pessoas abaixo da linha da pobreza.

Tanto as bandas de rock quanto Angeli se aproveitaram do final da censura para colocar em suas canções e desenhos coisas até então inimagináveis sob o jugo militar. Essa liberdade foi brindada com a sociedade, que cada vez mais consumia este tipo de produto, sem se preocupar com a necessidade de ter que decifrar códigos escondidos em músicas ou charges. Agora a sociedade poderia ler no que estava escrito, e não mais nas entrelinhas, agora poderia criticar abertamente, como fizeram

–em maior ou menor grau – todas das bandas de rock aqui analisadas, e também Angeli.

Ambas as manifestações culturais também se valeram do momento econômico altamente favorável oriundo do Plano Cruzado. A euforia consumista dos primeiros meses do plano de Sarney ajudou sobremaneira as bandas que lançaram discos naquele momento, e podemos afirmar que as vendagens de RPM, Paralamas do Sucesso e Legião Urbana não seriam tão altas sem esta explosão de consumo. O mesmo poderíamos dizer sobre os números que mais venderam da *Chiclete com Banana*.

Porém o plano teve seu revés e o consumo baixou. Mas nunca baixou tanto quanto no malfadado Plano Verão, ou Plano Collor. Naquele momento as vendas sofreram quedas abruptas, culminando no término da revista e também na desarticulação da maior parte das bandas dos anos 1980 no Brasil.

No final de 1990 a revista acabou, e isso deveu-se a três principais motivos: o maior deles foi justamente a queda vertiginosa do consumo de bens supérfluos durante a vigência do Plano Collor. Naquele momento a maioria dos brasileiros estava sem capital fosse para poder aplicar em investimentos na área do entretenimento fosse para consumi-lo. Mas além deste problema, a má gestão da revista também acabou por gerar enormes dívidas que não eram passíveis de serem salgadas. E, por fim mas não menos importante, o esgotamento do artista. Como Angeli fazia praticamente tudo na revista, desde escrever e desenhar à edição final, e ainda conciliava essa prática com a de chargista do maior jornal do Brasil, o artista optou por desistir da *Chiclete com Banana*.

Mesmo desistindo da revista, porém, Angeli não parou de fazer suas análises da conjuntura e de ironizar a sociedade com suas tiras na *Folha de São Paulo*. E as críticas ao rock não cessaram com o término da revista. Inúmeras outras tiras e charges que ilustravam a decepção com o rock nacional podem ser encontradas no maior jornal brasileiro até os dias atuais.

Angeli sempre criticou o rock. Por mais que em alguns momentos ele simpatizasse com algumas bandas e artistas, na maior parte do tempo ele os criticava. Angeli deixa claro em seu trabalho que o rock nacional, principalmente este dos anos 1980, é uma mera farsa, um embuste criado por gravadoras, empresários e grandes grupos de mídia. O rock “real” para Angeli, de bandas como MC5, Stooges, Jimi Hendrix ou The Animals em nada se assemelha às bandas nacionais. O quadrinista

sempre deixa claro que não está se falando da mesma coisa, e que o que aqui se produziu na década de 1980 era um pastiche mal logrado das bandas que realmente podem ter a alcunha de rock.

Mesmo assim, pela quantidade e qualidade da sátira, percebe-se que Angeli, ainda que não concordasse com o estilo de música e os tipos dos artistas, via o rock brasileiro dos anos oitenta como grande manifestação popular. Afinal, o rock estava em todo lugar durante este período. Nas rádios, nas emissoras de televisão, nos programas popularescos, nos shows, nas lojas de departamento, nas bancas de jornal e até em brinquedos e materiais escolares. Angeli percebia esta mercantilização e a criticava. Mas ao mesmo tempo percebia como o rock estava presente no cotidiano brasileiro daquele período, principalmente nas camadas mais jovens da população.

É bom salientar também que o rock é uma das vertentes da crítica de Angeli. Para este trabalho escolhemos este tema, mas inúmeros outros podem ser abordados em trabalhos futuros, como as críticas à política econômica, aos meios de comunicação, às chamadas celebridades, aos costumes juvenis e até mesmo ao próprio cartunista, que se critica em inúmeros momentos. Novos estudos também podem ser feitos a partir da presença dos demais quadrinistas na *Chiclete com Banana*, as parcerias entre Angeli e outros artistas como Laerte e Glauco, os textos sem imagens escritos por Angeli e também a sessão de cartas do leitor. Uma abordagem mais aprofundada das personagens é outra possibilidade deveras interessante. Ainda que tenhamos feito um breve apanhado das principais, seria importante um estudo dando maior enfoque em cada uma delas, como Bob Cuspe, Rê Bordosa, Mara Tara, os Skrotinhos, Bibelô e outros tantos. Outras análises da obra de Angeli também podem ser feitas deixando de lado a revista *Chiclete com Banana*. Pesquisas sobre o seu trabalho como chargista na *Folha de São Paulo* ou com suas tiras no mesmo jornal podem lograr êxito e mostrarem-se interessantíssimas ao avanço do processo de conhecimento sobre a indústria cultural que se pratica em nossa academia.

Quanto ao rock, podemos sugerir pesquisas mais aprofundadas na questão das músicas, das partituras, harmonias, arranjos e andamentos. Uma pesquisa mais voltada para a questão da estética musical, talvez levando menos em consideração as letras e mais os ritmos e seus entendimentos. Também seria interessante estudos acerca de outros momentos do rock nacional, como o rock dos anos 1970, dos anos 1990 ou até mesmo a regionalidade e as interferências dos ritmos externos e internos

nas canções destes artistas. Não podemos nos furtar também de indicar outros ritmos e estilos musicais para o desenvolvimento de pesquisas. Estilos como heavy metal, rap, mangue beat ou música eletrônica podem render valiosos temas acadêmicos.

Ao concluirmos este trabalho em 2014, é interessante perceber algumas mudanças que o tempo trouxe. Primeiramente, o rock brasileiro está longe, muito longe, de ter a exposição que teve na década de 1980. A renovação dos artistas ocorreu, mas de modo tímido e de certa forma em um gueto. Das bandas que aqui estudamos poucas continuam a brilhar no cenário brasileiro, e mesmo assim, todas tiveram revezes ao longo desses trinta anos de história. A mais bem sucedida nos últimos dez anos foi o Capital Inicial, que retornou aos palcos em 2000 depois de um período de inatividade de cerca de dez anos. Atualmente é a maior banda do rock oitentista em atividade. Em conjunto com ela, mas com vendagens e exposição muito menores estão os Paralamas do Sucesso. O grande revés da banda foi a queda de um avião ultraleve dirigido por Herbert Vianna e que custou a mobilidade de suas pernas. Atualmente o músico se locomove em uma cadeira de rodas e assim faz seus shows.

Os Titãs, que até 1992 era composto por oito integrantes, tem em suas fileiras apenas 4 deles no momento. A banda atualmente é formada somente por Branco Mello, Paulo Miklos, Sérgio Britto e Tony Bellotto. Marcelo Frommer morreu em um acidente de trânsito, e os demais seguiram carreiras solo. Lulu Santos, por sua vez, lançou-se cada vez mais como artista pop, impregnando suas canções com as tendências mercadológicas do momento e atualmente trabalha como apresentador de um *reality show* na Rede Globo. O Kid Abelha ainda continua na ativa, realizando shows pelo Brasil, mas em teatros para poucos espectadores. A banda Ira! separou-se em setembro de 2007 após desentendimentos entre empresários e artistas e retomou suas atividades em 2014, mas contando apenas com Edgard Scandurra e Nasi. O Ultraje a Rigor atualmente é conjunto de palco de um apresentador de *talk-show* na rede televisiva SBT. Lobão decidiu ser escritor, e aparentemente sobrevive por meio das polêmicas envolvendo suas entrevistas e escritos. A Plebe Rude atualmente conta com Clemente, dos Inocentes em sua formação, e segue fazendo shows pelo Brasil.

As demais bandas e artistas simplesmente acabaram ou se aposentaram. A Legião Urbana acabou com a morte de Renato Russo em 1996, o RPM acabou em 1990 e a cada dois ou três anos tenta uma infrutífera reunião de seus músicos, normalmente sem grande repercussão. O Engenheiros do Hawaii depois de uma série de trocas de músicos acabou em 2008. O mesmo ocorreu com o Barão Vermelho, que

encerrou suas atividades em 2007. Eduardo Dusek decidiu concentrar sua carreira no teatro. Léo Jaime atualmente é apresentador de programas televisivos em redes fechadas de televisão e João Penca e Seus Miquinhos Amestrados finalizaram sua obra em 1991. Ritchie virou produtor multimídia e trabalha principalmente com publicidade. O Magazine acabou durante década de 1980, sendo que seu vocalista, Kid Vinil ainda é tido como grande conhecedor do rock, graças aos seus programas de rádio e televisão e também graças aos seus livros sobre o tema. Ainda na década de 1980, a Gang 90 & Absurdettes acabou com a morte de Júlio Barroso e a Blitz também encerrou suas atividades.

Angeli, por sua vez, continua trabalhando na *Folha de São Paulo* e segue sendo – ao lado de Laerte – o maior nome do cartunismo brasileiro. Em entrevistas com chargistas e quadrinistas de humor no Brasil o trio responsável pelos Los Tres Amigos sempre é citado como as maiores influências nacionais para estes artistas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Condição Juvenil no Brasil Contemporâneo**. in: ABRAMO, Helena Wendel & BRANCO, Pedro Paulo Martoni (org.). Retratos da Juventude Brasileira: Análises de uma pesquisa nacional. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

ALENCAR, Marcelo. **A invasão dos Piratas do Tietê**. in: MENDES, Toninho (org.). Humor Paulistano - A experiência da Circo editorial (1984-1995). São Paulo: SESI, 2014

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ALZER, Luiz André & CLAUDINO, Mariana. **Almanaque dos Anos 80**. São Paulo: Ediouro, 2004

ANAZ, Sílvio. **Pop Brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Mackenzie, 2006

ANGELI 24h. Direção e produção: Beth Formaggini. Brasil: 4ventos Comunicação, 2010.

ANGELI. *Chiclete com Banana Especial Rê Bordosa: A morte da porraloca*. São Paulo, Circo Editorial, 1987.

ARAÚJO. Paulo Cesar. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ARBEX, Jr. José. **A Guerra Fria**. São Paulo: Moderna, 1997.

ASCENÇÃO, Andréa. **Ultraje a Rigor: Nós Vamos invadir sua praia**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2011.

AUGUSTO, Sérgio. **O pingente que deu certo**. In: JAGUAR & AUGUSTO, Sérgio

(org.). *O Pasquim* Antologia vol.1 (1969-1971). São Paulo: Desiderata, 2006

AZEVEDO, Ricardo de. **Por um triz: memórias de um militante da AP**. São Paulo: Plena editorial, 2010.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIVAR, Antônio. **O que é punk**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BOTINADA: A ORIGEM DO PUNK NO BRASIL. Direção: Gastão Moreira. Produção: Gastão Moreira. Brasil: ST2, 2006.

BRAGA, José Luiz. **O Pasquim e os anos 70: Mais pra epa que pra oba**. Brasília: Editora da UNB, 1991

BRENNER, Ana Karina; DAYRELL, Juarez & CARRANO, Paulo. **Culturas de Lazer e do Tempo Livre dos Jovens Brasileiros**. in: ABRAMO, Helena Wendel & BRANCO, Pedro Paulo Martoni (org.). Retratos da Juventude Brasileira: Análises de uma pesquisa nacional. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança: Cultura Jovem brasileira dos anos 80**. Rio e Janeiro: Record, 2004.

CAMPOS, Rogério de. **Alter America, alter heros**. In: CRUMB, Robert. *Zap Comix*. São Paulo: Conrad, 2005.

CARNEIRO, Luiz Felipe. **Rock in Rio: A história do maior festival de música do mundo**. Rio de Janeiro: Globo, 2011.

CARVALHO, David Ferreira de. **Papers do NAEA nº 34 - Impactos financeiros do ajustamento macroeconômico da economia brasileira à crise cambial nos anos**



80. Belém: NAEA, 1995.

CASTRO, Cid. **Metendo o pé na lama**. São Paulo: Tinta Negra, 2010.

*CHICLETE COM BANANA*. São Paulo: Circo Editorial, 1985-1990.

CHINEN, Nobu. **A metrópole dos desenhistas da Circo**. in: MENDES, Toninho (org.). *Humor Paulistano - A experiência da Circo editorial (1984-1995)*. São Paulo: SESI, 2014

COIMBRA, Monique Hornhardt. **A linguagem Udigrudi dos quadrinhos de Angeli: da revista *Chiclete com Banana***. Dissertação de Mestrado PPGTE-UTFPR, Curitiba, 2008

COUTO, José Geraldo. **Brasil Anos 60**. São Paulo: Ática, 2009.

CRUMB. Direção: Terry Zwigoff. Produção: David Lynch. EUA: Superior Pictures, 1994.

CUNHA, Andrea Neves da. **Tancredo Neves, Um homem para o Brasil**. São Paulo: 247 S.A., 2013.

DALLAROSA, Sany. **A visão apocalíptica do cinema na crítica cultural da década de 1980**. Monografia de graduação do curso de Comunicação Social da Universidade Positivo, Curitiba, 2003.

DALTO, Darlene. **Processo de Criação**. São Paulo: Marco Zero, 1993.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: O Rock Brasileiro dos Anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DISCOTECA MTV ULTRAJE A RIGOR. Direção: Xande Oliveira. Edição Daniel Belotti. Brasil: MTV, 2007.

DREIFUSS, René. **O Jogo da Direita**. São Paulo: Vozes, 1989.

DÓRIA, Palmério. **Honoráveis Bandidos: Um retrato do Brasil na era Sarney**. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ENCICLOPÉDIA DO NORDESTE. Disponível em [http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Waldi ck+Soriano&ltr=w&id\\_perso=205](http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Waldi ck+Soriano&ltr=w&id_perso=205) acesso em 02/10/2013.

ESTRELLA, Maria. **Rádio Fluminense FM: A porta de entrada do rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012.

FARO, Clovis José Daudt Lyra Darrigue de (Org.) . **O Plano Collor: Avaliações e Perspectivas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1990.

FICO, Carlos. **Reinventado o otimismo. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FINOTTI, Ivan. **Um certo Toninho Mendes**. in: MENDES, Toninho (org.). Humor Paulistano - A experiência da Circo editorial (1984-1995). São Paulo: SESI, 2014

FISHLOW, Albert. **Uma história de dois presidentes: a economia política da gestão da crise**. in: STEPAN, Alfred (org).Democratizando o Brasil. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1988.

FRANÇA, Jamari. **Vamo Batê Lata**. São Paulo: 34, 2003.

FRANS, Elton. **Raul Seixas: a história que não foi contada**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

GARCÍA, Santiago. **A Novela Gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GESSINGER, Humberto. **Prá ser sincero: 123 variações sobre um mesmo tema**. São Paulo: Belas Letras, 2010.

GLOBO, Memória. **Jornal Nacional: A notícia faz história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WOOD & STOCK: SEXO, ORÉGANO E ROCK'N'ROLL. Direção e Produção: Otto Guerra. Brasil: Otto Desenhos Animados, 2006.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOBSBAWM, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz & Terra, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HOLM, Douglas Kimball. **The Pocket Essential Robert Crumb**. Pocket Essentials: EUA, 2005.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX**. São Paulo: Conrad, 2004.

INFORMAÇÕES SOBRE DROGAS SOLVENTES OU INALANTES in:  
<[http://www.obid.senad.gov.br/portais/OBID/conteudo/index.php?id\\_conteudo=11289&rastro=INFORMA%C3%87%C3%95ES+SOBRE+DROGAS%2FTipos+de+drogas/Solventes+ou+Inalantes](http://www.obid.senad.gov.br/portais/OBID/conteudo/index.php?id_conteudo=11289&rastro=INFORMA%C3%87%C3%95ES+SOBRE+DROGAS%2FTipos+de+drogas/Solventes+ou+Inalantes)> acesso em 30/09/2013.

JAGUAR. **O começo do *Pasquim***. In: JAGUAR & AUGUSTO, Sérgio (org.). *O Pasquim* Antologia vol.1 (1969-1971). São Paulo: Desiderata, 2006.

JUNIOR, Gonçalo. **A morte do *Grilo*: A história da Editora A&C e do gibi proibido pela ditadura militar em 1973**. São Paulo: Peixe Grande, 2012

LEI PARTIDÁRIA DE 1979 Disponível em  
<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1970-1979/L6767.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6767.htm)> acesso em  
08/07/2013.

LEITÃO, Miriam. **A Saga Brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LIMA, Jefferson. Bob Cuspe: **A representação de Angeli do punk paulistano na revista *Chiclete com Banana* (1985-1990)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas de Educação da UFSC. Florianópolis: 2013

LIMA, Norma. Rita Lee por Norma Lima. Disponível em  
<<http://ritalee.blog.terra.com.br/>> acesso em 09/04/14

LOBÃO & TOGNOLLI, Cláudio. **Lobão: 50 anos a mil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

LOPES, Pedro Alvim Leite. **Heavy Metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz**. Tese de doutorado: UFRJ, 2006.

MACHEL, Samora. **A Luta Continua**. Portugal: Afrontamento, 1974.

MALDITOS CARTUNISTAS. Direção, Edição e Produção: GARCIA, Daniel & PAIVA, Daniel. Brasil: Daniéis Entretenimento, 2011.

MALTA, Márcio. **Henfil: o humor subversivo**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARCELO, Carlos. **Renato Russo: O filho da Revolução**. São Paulo: Agir, 2011.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MAZUR, Dan & DANNER, Alexander. **Quadrinhos: História moderna de uma arte global**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MENDES, Toninho. **Glauco: Geraldão espocando a cilibina**. São Paulo: Almedina, 2011.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder. Do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORAES, Dênis de. **O Rebelde do Traço: a vida de Henfil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997

MORAES, Marcelo Leite de. **Revelações por Minuto**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Tim Maia: Vale Tudo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)**. São Paulo: Anna Blume, 2001.

NEVES, Ezequiel, GOFFI, Guto e PINTO, Rodrigo. **Barão Vermelho - Por que a gente é assim**. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

O SOM DO VINIL. Direção: Darcy Burguer e Charles Gavin. Edição: Mariana Leal  
Produção: Bravo. Brasil: Canal Brasil, 2010

OLIVEIRA, Dennison de. **Estado e mercado na radiodifusão**. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 1990.

OSBOURNE, Ozzy. **Eu sou Ozzy**. São Paulo: Benvirá, 2010.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 2004

PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. **Rita Lee: Letras e Acordes – Inscrições do feminino na cultura**. Dissertação de Mestrado, PUC-RJ, 2000.

PILAGALLO, Oscar. **A história do Brasil no século XX : (1980/2000)**. São Paulo: Publifolha, 2006.

PUGIALLI, Ricardo. **Almanaque da Jovem Guarda**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

RAMOS, Paulo. **Faces do Humor: uma aproximação entre piadas e humor**. São Paulo: Zarabatana, 2011.

RAMOS, Paulo. **Geraldão Edipão Neuras & Doy Jorge**. in: MENDES, Toninho (org.). **Humor Paulistano - A experiência da Circo editorial (1984-1995)**. São Paulo: Sesi, 2014

RIBEIRO, Ana Paula Goulart de; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da Televisão no Brasil. Do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Júlio Alves. **Lugar nenhum ou Bora Bora? Narrativas do "rock brasileiro anos 80"**. São Paulo: Anna Blume, 2009.

ROCK BRASÍLIA: ERA DE OURO. Direção: Vladimir Carvalho. Produção:

Ligocki-z entretenimento e Vertovisão. Brasil: Downtown Filmes, 2011.

RODRIGUES, Rodrigo. **As Aventuras da Blitz**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

RONSINI, Veneza V. Mayora. **Mercadores de sentido: consumo de mídia e identidades juvenis**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SANTOS, Aline Martins dos. **Udigrudi: o underground tupiniquim. Chiclete com Banana e o humor nos tempos de redemocratização brasileira**. Dissertação de Mestrado UFF, Rio de Janeiro: 2012

SANTOS, Roberto Elíseo dos. **Para reler os quadrinhos Disney**. São Paulo: Paulinas, 2002.

SANTOS, Roberto Elíseo dos. **Humor, crítica e erotismo nos quadrinhos dos anos 1980 e 1990**. in: Vergueiro, Waldomiro (org.) & SANTOS, Roberto Elíseo dos (org.). *A História em Quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Laços, 2011

SANTOS, Rodrigo Otávio dos. **Webcomics Malvados: tecnologia e interação nos quadrinhos de André Dahmer**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da UTFPR. Curitiba: UTFPR, 2010.

SENADO BRASILEIRO. **Biografia de Eduardo Suplicy**. Disponível em <<http://www.senado.gov.br/senadores/Senador/esuplicy/Biografia/biografia.asp>> acesso em 03/09/2014.

SERRA, José. **A crise econômica e o flagelo do desemprego**. In: *Revista de economia política* vol. 4 nº 4, outubro-dezembro 1984. Disponível em <<http://www.rep.org.br/pdf/16-1.pdf>> acesso em 28/09/2013.

SILVA, Keliene Christina da. **Angeli e a República dos Bananas: representações cômicas da política brasileira na revista Chiclete com Banana (1985-1990)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História do Centro de

Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB. João Pessoa: UFPB, 2011.

SILVA, Luciano Henrique da. **O Gênero de horror nos quadrinhos brasileiros: linguagem, técnica e trabalho na consolidação de uma indústria – 1950/1967.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba: UTFPR, 2012.

SILVA, Nadilson Manoel da. **Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos.** São Paulo: AnnaBlume, 2002.

SIMONSEN, Mário Henrique. **Aspectos Técnicos do Plano Collor.** In: FARO, Clovis (org.). Plano Collor, Avaliações e Perspectivas. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1990.

SKIDMORE, Thomas. **A lenta via brasileira para a democratização:1974-1985.** in: STEPAN, Alfred (org).**Democratizando o Brasil.** Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1988 (b).

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 (a).

SOLA, Lourdes. **Estado, Regime Fiscal e Ordem Monetária: Qual Estado?** In: SOLA, Lourdes & PAULANI, Leda M. Lições da década de 80. São Paulo: Edusp, 1995.

SOLA, Lourdes. **Porque não foi uma década perdida.** In: SOLA, Lourdes & PAULANI, Leda M. Lições da década de 80. São Paulo: Edusp, 1995.

SOUZA, Maria do Carmo Campello de. **A Nova República Brasileira: sob a espada de Dâmocles.**in: STEPAN, Alfred (org).Democratizando o Brasil. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1988.

SOUZA, Isaac Soares de. **Dossiê Raul Seixas.** São Paulo: Universo dos Livros, 2011.



SOUZA, Tárík de. **O som nosso de cada dia**. Porto Alegre: LP&M, 1983.

STAMATOPOULOS, Michel. **Você quer ser Johnny?** São Paulo: Olho d'Água, 2007.

STEFANELLI, Roberto. **História da Inflação no Brasil**. Brasil: TV Câmara, 2002.

THE CONFESSIONS OF ROBERT CRUMB. Direção: Robert Crumb. Produção: Mary Dickinson. EUA/Inglaterra: BBC, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular segundo seus gêneros**. São Paulo: Editora 34, 2012.

ULYSSES CIDADÃO - Direção: Eduardo Escorel. Brasil: 1993.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Chiclete com Banana abrindo os caminhos*. in: MENDES, Toninho (org.). *Humor Paulistano - A experiência da Circo editorial (1984-1995)*. São Paulo: SESI, 2014.

VINIL, Kid. **Almanaque do Rock**. São Paulo: Ediouro, 2008.

## FONTES

### Revistas

*Chiclete com Banana* n.1. Circo Editorial. Novembro de 1985.  
*Chiclete com Banana* n.2. Circo Editorial. Janeiro de 1986.  
*Chiclete com Banana* n.3. Circo Editorial. Abril de 1986.  
*Chiclete com Banana* n.4. Circo Editorial. Junho de 1986.  
*Chiclete com Banana* n.5. Circo Editorial. Julho de 1986.  
*Chiclete com Banana* n.6. Circo Editorial. Outubro de 1986.  
*Chiclete com Banana* n.7. Circo Editorial. Novembro de 1986.  
*Chiclete com Banana* n.8. Circo Editorial. Janeiro de 1987.  
*Chiclete com Banana* n.9. Circo Editorial. Abril de 1987.  
*Chiclete com Banana* n.10. Circo Editorial. Junho de 1987.  
*Chiclete com Banana* n.11. Circo Editorial. Setembro de 1987.  
*Chiclete com Banana* n.12. Circo Editorial. Novembro de 1987.  
*Chiclete com Banana* n.13. Circo Editorial. Maio de 1988.  
*Chiclete com Banana* n.14. Circo Editorial. Junho de 1988.  
*Chiclete com Banana* n.15. Circo Editorial. Agosto de 1988.  
*Chiclete com Banana* n.16. Circo Editorial. Dezembro de 1988.  
*Chiclete com Banana* n.17. Circo Editorial. Fevereiro de 1989.  
*Chiclete com Banana* n.18. Circo Editorial. Abril de 1989.  
*Chiclete com Banana* n.19. Circo Editorial. Junho de 1989.  
*Chiclete com Banana* n.20. Circo Editorial. Agosto de 1989.  
*Chiclete com Banana* n.21. Circo Editorial. Novembro de 1989.  
*Chiclete com Banana* n.22. Circo Editorial. Abril de 1990.  
*Chiclete com Banana* n.23. Circo Editorial. Junho de 1990.  
*Chiclete com Banana* n.24. Circo Editorial. Novembro de 1990.

### Músicas

ARTISTA	CANÇÃO	ÁLBUM	DATA
Barão Vermelho	Posando De Star	Barão Vermelho	1982
Barão Vermelho	Rock'n Geral	Barão Vermelho	1982
Barão Vermelho	Down De Mim	Barão Vermelho	1982
Barão Vermelho	Billy Negão	Barão Vermelho	1982
Barão Vermelho	Certo Dia Na Cidade	Barão Vermelho	1982
Barão Vermelho	Conto De Fadas	Barão Vermelho	1982
Barão Vermelho	Ponto Fraco	Barão Vermelho	1982
Barão Vermelho	Todo Amor Que Houver Nessa Vida	Barão Vermelho	1982
Barão Vermelho	Por Ai	Barão Vermelho	1982
Barão Vermelho	Bilhetinho Azul	Barão Vermelho	1982
Barão Vermelho	Intro	Barão Vermelho 2	1983
Barão Vermelho	Menina Mimada	Barão Vermelho 2	1983

Barão Vermelho	O Que A Gente Quiser	Barão Vermelho 2	1983
Barão Vermelho	Vem Comigo	Barão Vermelho 2	1983
Barão Vermelho	Bicho Humano	Barão Vermelho 2	1983
Barão Vermelho	Largado No Mundo	Barão Vermelho 2	1983
Barão Vermelho	Carne De Pescoço	Barão Vermelho 2	1983
Barão Vermelho	Pro Dia Nascer Feliz	Barão Vermelho 2	1983
Barão Vermelho	Manhã Sem Sonho	Barão Vermelho 2	1983
Barão Vermelho	Carente Profissional	Barão Vermelho 2	1983
Barão Vermelho	Blues Do Iniciante	Barão Vermelho 2	1983
Barão Vermelho	Lente	Carnaval	1988
Barão Vermelho	Pense E Dance	Carnaval	1988
Barão Vermelho	Não Me Acabo	Carnaval	1988
Barão Vermelho	O Que Você Faz A Noite	Carnaval	1988
Barão Vermelho	Nunca Existiu Pecado	Carnaval	1988
Barão Vermelho	Como Um Furacão	Carnaval	1988
Barão Vermelho	Quem Me Escuta	Carnaval	1988
Barão Vermelho	Selvagem	Carnaval	1988
Barão Vermelho	Carnaval	Carnaval	1988
Barão Vermelho	Rock Da Descerebração	Carnaval	1988
Barão Vermelho	Um Dia na Vida	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Desabrigado	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Torre de Babel	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Bagatelas	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Não Quero Seu Perdão	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Bumerangue Blues	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Declare Guerra	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Linda e Burra	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Maioridade	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Que O Deus Venha	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Eu Tô Feliz	Declare Guerra	1985
Barão Vermelho	Maior Abandonado	Maior Abandonado	1984
Barão Vermelho	Baby Suporte	Maior Abandonado	1984
Barão Vermelho	Sem Vergonha	Maior Abandonado	1984
Barão Vermelho	Você Se Parece Com Todo Mundo	Maior Abandonado	1984
Barão Vermelho	Milagres	Maior Abandonado	1984
Barão Vermelho	Por Que A Gente É Assim	Maior Abandonado	1984
Barão Vermelho	Narciso	Maior Abandonado	1984
Barão Vermelho	Nós	Maior Abandonado	1984
Barão Vermelho	Dolorosa	Maior Abandonado	1984
Barão Vermelho	Bete Balanço	Maior Abandonado	1984
Barão Vermelho	Politica Voz	Na Calada Da Noite	1990
Barão Vermelho	O Invisível	Na Calada Da Noite	1990
Barão Vermelho	Na Calada Da Noite	Na Calada Da Noite	1990
Barão Vermelho	Beijos De Arame Farpado	Na Calada Da Noite	1990

Barão Vermelho	Sonhos Pra Voar	Na Calada Da Noite	1990
Barão Vermelho	Seco	Na Calada Da Noite	1990
Barão Vermelho	Tão Longe De Tudo	Na Calada Da Noite	1990
Barão Vermelho	A Voz Da Chuva	Na Calada Da Noite	1990
Barão Vermelho	Tua Canção	Na Calada Da Noite	1990
Barão Vermelho	Invejo Os Bichos	Na Calada Da Noite	1990
Barão Vermelho	O Poeta Esta Vivo	Na Calada Da Noite	1990
Blitz	Blitz Cabeluda	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	Vai Vai Love	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	De Manhã	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	Vítima Do Amor	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	O Romance Da Universitária Otária	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	O Beijo Da Mulher Aranha	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	Totalmente Em Prantos	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	Eu Só Ando A Mil	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	Mais Uma De Amor	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	Volta Ao Mundo	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	Você não soube me amar	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	Ela Quer Morar Comigo Na Lua	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	Cruel Cruel Esquizofrênico Blues	As Aventuras Da Blitz	1982
Blitz	Eugênio	Blitz 3	1984
Blitz	Xequi-Mate	Blitz 3	1984
Blitz	Egotrip	Blitz 3	1984
Blitz	Amídalas	Blitz 3	1984
Blitz	Tarde Demais	Blitz 3	1984
Blitz	Taxi	Blitz 3	1984
Blitz	Sandinista	Blitz 3	1984
Blitz	Você Vai Você Vem	Blitz 3	1984
Blitz	Louca Paixão	Blitz 3	1984
Blitz	Dali De Salvador	Blitz 3	1984
Blitz	Trato Simples	Blitz 3	1984
Blitz	Cresci Mamãe Cresci	Blitz 3	1984
Blitz	A última Ficha	Rádioatividade	1983
Blitz	Ridícula	Rádioatividade	1983
Blitz	Charme De Artista	Rádioatividade	1983
Blitz	Só O Amor	Rádioatividade	1983
Blitz	A Dois Passos Do Paraíso	Rádioatividade	1983
Blitz	Apocalipse Não	Rádioatividade	1983
Blitz	Weekend	Rádioatividade	1983
Blitz	Meu Amor Que Mau Humor	Rádioatividade	1983
Blitz	O Tempo Não Vai Passar	Rádioatividade	1983
Blitz	Betty Frígida	Rádioatividade	1983

Blitz	Rádio Atividade	Rádioatividade	1983
Blitz	Biquíni De Bolinha Amarelinha Tão Pequenininho	Rádioatividade	1983
Camisa de Vênus	Batalhões De Estranhos	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Casas Modernas	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Cidade Fantasma	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Crime Perfeito	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Eu Não Matei Joana D'Arc	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Gotham City	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Hoje	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Ladrão De Banco	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Lena	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Noite e Dia	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Rosto E Aeroportos	Batalhões de Estranhos	1984
Camisa de Vênus	Passamos por Isto	Camisa de Vênus	1983
Camisa de Vênus	Metástase	Camisa de Vênus	1983
Camisa de Vênus	Bete Morreu	Camisa de Vênus	1983
Camisa de Vênus	Correndo sem Parar	Camisa de Vênus	1983
Camisa de Vênus	Negue	Camisa de Vênus	1983
Camisa de Vênus	O Adventista	Camisa de Vênus	1983
Camisa de Vênus	Dogmas Tecnofacistas	Camisa de Vênus	1983
Camisa de Vênus	Homem Não Chora	Camisa de Vênus	1983
Camisa de Vênus	Passatempo	Camisa de Vênus	1983
Camisa de Vênus	Pronto pro Suicídio	Camisa de Vênus	1983
Camisa de Vênus	Meu Primo Zé	Camisa de Vênus	1983

Camisa de Vênus	Simca Chambord	Correndo o Risco	1986
Camisa de Vênus	Mão Católica	Correndo o Risco	1986
Camisa de Vênus	Morte Ao Anoitecer	Correndo o Risco	1986
Camisa de Vênus	Deus Me Dê Grana	Correndo o Risco	1986
Camisa de Vênus	Ouro De Tolo	Correndo o Risco	1986
Camisa de Vênus	Só O Fim	Correndo o Risco	1986
Camisa de Vênus	O Que É Que Eu Tenho Que Fazer	Correndo o Risco	1986
Camisa de Vênus	Tudo Ou Nada	Correndo o Risco	1986
Camisa de Vênus	A Ferro E Fogo	Correndo o Risco	1986
Camisa De Vênus	Lobo Expiatório	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	O País Do Futuro	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Ana Beatriz Jackson	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Vôo 985	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Após Calipso	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Me Dê Uma Chance	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Deusa Da Minha Cama	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Chamam Isso Rock And Roll	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Muita Estrela Pouca Constelação	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	O último Tango	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	O Suicídio Parte II	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Chuva Inflamável	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Enigma	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Farinha Do Desprezo	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	A Canção Do Martelo	Duplo Sentido	1987

Camisa De Vênus	Aluga-se	Duplo Sentido	1987
Camisa De Vênus	Canalha	Duplo Sentido	1987
Camisa de Vênus	Eu Não Matei Joana D'Arc	Viva	1986
Camisa de Vênus	Hoje	Viva	1986
Camisa de Vênus	My Way	Viva	1986
Camisa de Vênus	Beth Morreu	Viva	1986
Camisa de Vênus	Silvia	Viva	1986
Camisa de Vênus	Metástase	Viva	1986
Camisa de Vênus	O Adventista	Viva	1986
Camisa de Vênus	Solução Final	Viva	1986
Camisa de Vênus	Homem Forte	Viva	1986
Capital Inicial	Música Urbana	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	No Cinema	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	Psicopata	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	Tudo Mal	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	Sob Controle	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	Veraneio Vascaína	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	Gritos	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	Leve Desespero	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	Linhas Cruzadas	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	Cavalheiros	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	Fátima	Capital Inicial	1986
Capital Inicial	Independência	Independência	1987
Capital Inicial	Autoridades	Independência	1987
Capital Inicial	Palavras Ao vento	Independência	1987
Capital Inicial	Porquê Nós não Ficamos Juntos	Independência	1987
Capital Inicial	Arrepio	Independência	1987
Capital Inicial	Espelho No Elevador	Independência	1987
Capital Inicial	Fantasmas	Independência	1987
Capital Inicial	Descendo O Rio Nilo	Independência	1987
Capital Inicial	Prova	Independência	1987
Capital Inicial	Vem Bater No Meu Tambor	Independência	1987
Capital Inicial	Mambo club	Todos os Lados	1989
Capital Inicial	Mickey mouse em moscou	Todos os Lados	1989

Capital Inicial	Vênus em pedaços	Todos os Lados	1989
Capital Inicial	Olhos abertos	Todos os Lados	1989
Capital Inicial	Belos e malditos	Todos os Lados	1989
Capital Inicial	Todos os lados	Todos os Lados	1989
Capital Inicial	Sem direção	Todos os Lados	1989
Capital Inicial	Abismo	Todos os Lados	1989
Capital Inicial	Onde começa você	Todos os Lados	1989
Capital Inicial	Pássaro de guerra	Todos os Lados	1989
Capital Inicial	2001	Todos os Lados	1989
Capital Inicial	A Portas Fechadas	Você Não Precisa Entender	1988
Capital Inicial	Blecaute	Você Não Precisa Entender	1988
Capital Inicial	Movimento	Você Não Precisa Entender	1988
Capital Inicial	Pedra na Mão	Você Não Precisa Entender	1988
Capital Inicial	Ficção Científica	Você Não Precisa Entender	1988
Capital Inicial	Limite	Você Não Precisa Entender	1988
Capital Inicial	Rita	Você Não Precisa Entender	1988
Capital Inicial	Fogo	Você Não Precisa Entender	1988
Capital Inicial	O Céu	Você Não Precisa Entender	1988
Cazuza	Burguesia	Burguesia	1989
Cazuza	Nabucodonosor	Burguesia	1989
Cazuza	Tudo É Amor	Burguesia	1989
Cazuza	Garota De Bauru	Burguesia	1989
Cazuza	Eu Agradeço	Burguesia	1989
Cazuza	Eu Quero Alguém	Burguesia	1989
Cazuza	Baby Lonest	Burguesia	1989
Cazuza	Como Já Dizia Djavan	Burguesia	1989
Cazuza	Perto Do Fogo	Burguesia	1989
Cazuza	Cobaias De Deus	Burguesia	1989
Cazuza	Mulher Sem Razão	Burguesia	1989
Cazuza	Por Quase Um Segundo	Burguesia	1989
Cazuza	Filho Único	Burguesia	1989
Cazuza	Preconceito	Burguesia	1989
Cazuza	Esse Cara	Burguesia	1989
Cazuza	Azul E Amarelo	Burguesia	1989
Cazuza	Cartão Postal	Burguesia	1989
Cazuza	Manhatã	Burguesia	1989
Cazuza	Bruma	Burguesia	1989



Cazuza	Quando Eu Estiver Cantando	Burguesia	1989
Cazuza	Exagerado	Exagerado	1985
Cazuza	Medieval II	Exagerado	1985
Cazuza	Cúmplice	Exagerado	1985
Cazuza	Mal Nenhum	Exagerado	1985
Cazuza	Balada De Um Vagabundo	Exagerado	1985
Cazuza	Codinome Beija-Flor	Exagerado	1985
Cazuza	Desastre Mental	Exagerado	1985
Cazuza	Boa Vida	Exagerado	1985
Cazuza	Só As Mães São Felizes	Exagerado	1985
Cazuza	Rock Da Descerebração	Exagerado	1985
Cazuza	Ideologia	Ideologia	1988
Cazuza	Boas Novas	Ideologia	1988
Cazuza	O Assassinato Da Flor	Ideologia	1988
Cazuza	A Orelha De Eurídice	Ideologia	1988
Cazuza	Guerra Civil	Ideologia	1988
Cazuza	Brasil	Ideologia	1988
Cazuza	Um Trem Para As Estrelas	Ideologia	1988
Cazuza	Vida Fácil	Ideologia	1988
Cazuza	Blues Da Piedade	Ideologia	1988
Cazuza	Obrigado (Por Ter Se Mandado)	Ideologia	1988
Cazuza	Minha Flor, Meu Bebê	Ideologia	1988
Cazuza	Faz Parte Do Meu Show	Ideologia	1988
Cazuza	Só Se For a Dois	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Heavy Love	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Todo O Amor Que Houver Nessa Vida	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Vai A Luta	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Completamente Blue	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Nosso Amor A Gente Inventa	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Ritual	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Codinome Beija-Flor	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Um Trem Para As Estrelas	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Quarta-Feira	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Solidão Que Nada	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Bete Balanço	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Brasil	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Por Que a Gente E Assim	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Exagerado	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Lobo Mau Da Ucrânia	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Pro Dia Nascer Feliz	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Maior Abandonado	O poeta está vivo	1987
Cazuza	Vida Louca Vida	O Tempo Não Para Ao Vivo	1988

Cazuza	Boas Novas	O Tempo Não Para Ao Vivo	1988
Cazuza	Ideologia	O Tempo Não Para Ao Vivo	1988
Cazuza	Todo Amor Que Houver Nessa Vida	O Tempo Não Para Ao Vivo	1988
Cazuza	Codinome Beija-Flor	O Tempo Não Para Ao Vivo	1988
Cazuza	O Tempo Não Para	O Tempo Não Para Ao Vivo	1988
Cazuza	Só As Mães São Felizes	O Tempo Não Para Ao Vivo	1988
Cazuza	O Nosso Amor A Gente Inventa (Estória Romântica)	O Tempo Não Para Ao Vivo	1988
Cazuza	Exagerado	O Tempo Não Para Ao Vivo	1988
Cazuza	Faz Parte Do Meu Show	O Tempo Não Para Ao Vivo	1988
Cazuza	Só Se For a Dois	Só Se For A Dois	1987
Cazuza	Ritual	Só Se For A Dois	1987
Cazuza	O Nosso Amor A Gente Inventa	Só Se For A Dois	1987
Cazuza	Culpa De Estimação	Só Se For A Dois	1987
Cazuza	Solidão Que Nada	Só Se For A Dois	1987
Cazuza	Completamente Blue	Só Se For A Dois	1987
Cazuza	Vai Á Luta	Só Se For A Dois	1987
Cazuza	Quarta Feira	Só Se For A Dois	1987
Cazuza	Heavy Love	Só Se For A Dois	1987
Cazuza	Lombo Mal Da Ucrânia	Só Se For A Dois	1987
Cazuza	Balada Do Esplanada	Só Se For A Dois	1987
Eduardo Dusek	Cantando No Banheiro	Cantando No Banheiro	1982
Eduardo Dusek	Não Minta Vovó	Cantando No Banheiro	1982
Eduardo Dusek	Barrados No Baile	Cantando No Banheiro	1982
Eduardo Dusek	O Problema do Nordeste (Caatingatur)	Cantando No Banheiro	1982
Eduardo Dusek	Rock Da Cachorra	Cantando No Banheiro	1982
Eduardo Dusek	Cabelos Negros	Cantando No Banheiro	1982
Eduardo Dusek	Me Dá Copacabana	Cantando No Banheiro	1982
Eduardo Dusek	Enfant Terrible	Cantando No Banheiro	1982
Eduardo Dusek	Quero Te Beber No Gargalo	Cantando No Banheiro	1982
Eduardo Dusek	Luzes na Estrada	Cantando No Banheiro	1982
Engenheiros do Hawaii	A Revolta dos Dândis I	A Revolta dos Dândis	1987
Engenheiros do Hawaii	Terra de Gigantes	A Revolta dos Dândis	1987
Engenheiros do Hawaii	Infinita Highway	A Revolta dos Dândis	1987

Engenheiros do Hawaii	Refrão de Bolero	A Revolta dos Dândis	1987
Engenheiros do Hawaii	Filmes de Guerra, Canções de Amor	A Revolta dos Dândis	1987
Engenheiros do Hawaii	A Revolta dos Dândis II	A Revolta dos Dândis	1987
Engenheiros do Hawaii	Além dos Outdoors	A Revolta dos Dândis	1987
Engenheiros do Hawaii	Vozes	A Revolta dos Dândis	1987
Engenheiros do Hawaii	Quem Tem Pressa Não Se Interessa	A Revolta dos Dândis	1987
Engenheiros do Hawaii	Desde Aquele Dia	A Revolta dos Dândis	1987
Engenheiros do Hawaii	Guardas da Fronteira	A Revolta dos Dândis	1987
Engenheiros do Hawaii	Nau à deriva	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	Alívio imediato	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	A Revolta dos Dândis I	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	A Revolta dos Dândis II	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	Infinita Highway	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	A verdade a ver navios	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	Toda forma de poder	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	Terra de gigantes	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	Somos quem podemos ser	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	Ouça o que eu digo não ouça ninguém	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	Longe demais das capitais	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	Tribos e tribunais	Alívio Imediato	1989
Engenheiros do Hawaii	Toda forma de poder	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	Segurança	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	Eu ligo pra você	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	Nossas vidas	Longe demais das capitais	1986

Engenheiros do Hawaii	Fé nenhuma	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	Beijos pra torcida	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	Todo mundo é uma ilha	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	Longe demais das capitais	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	Sweet begônia	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	Nada a ver	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	Crônica	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	Sopa de letrinhas	Longe demais das capitais	1986
Engenheiros do Hawaii	O Exército De Um Homem Só	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	Era Um Garoto Que Como Eu Amava Os Beatles E Os Rolling Stones	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	O Exército De Um Homem Só II	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	Nunca Mais Poder	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	Pra Ser Sincero	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	Olhos Iguais Aos Seus	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	O Papa É Pop	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	A Violência Travestida Faz Seu Trottoir	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	Anoiteceu Em Porto Alegre	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	Ilusão De Ótica	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	Perfeita Simetria	O Papa É Pop	1990
Engenheiros do Hawaii	Ouçá o Que Eu Digo Não Ouça Ninguém	Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém	1988
Engenheiros do Hawaii	Cidade Em Chamas	Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém	1988
Engenheiros do Hawaii	Somos Quem Podemos Ser	Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém	1988
Engenheiros do Hawaii	Sob o Tapete	Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém	1988
Engenheiros do	Desde Quando?	Ouçá o Que Eu Digo, Não	1988

Hawaii		Ouçá Ninguém	
Engenheiros do Hawaii	Nunca Se Sabe	Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouçá Ninguém	1988
Engenheiros do Hawaii	A Verdade a Ver Navios	Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouçá Ninguém	1988
Engenheiros do Hawaii	Tribos e Tribunais	Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouçá Ninguém	1988
Engenheiros do Hawaii	Pra Entender	Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouçá Ninguém	1988
Engenheiros do Hawaii	Quem Diria?	Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouçá Ninguém	1988
Engenheiros do Hawaii	Variações Sobre Um Mesmo Tema	Ouçá o Que Eu Digo, Não Ouçá Ninguém	1988
gang 90 & absurdettes	nosso louco amor	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	românticos a go-go	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	telefone	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	eu sei, mas eu não sei	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	convite ao prazer	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	dada globe orixás	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	perdidos na selva (reggae)	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	noite e dia	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	mayacongo	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	Jack kerouac	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	Perdidos na Selva	Gang 90	1983
gang 90 & absurdettes	Será Que o King Kong É Macaca	Gang 90	1983
Garotos Podres	Não devemos temer	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Johnny	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Insatisfação	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Maldita preguiça	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Vou fazer coco	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Anarquia oi	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Eu não sei o que quero	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Papai Noel Velho batuta	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Miseráveis ovelhas	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Liberdade(onde esta)	Mais podres do que nunca	1985

Garotos Podres	Fuhrer	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Meu bem(Bônus)	Mais podres do que nunca	1985
Garotos Podres	Eu não gosto do governo	Pior que Antes	1988
Garotos Podres	Anistia	Pior que Antes	1988
Garotos Podres	Yankees go home	Pior que Antes	1988
Garotos Podres	Proletários	Pior que Antes	1988
Garotos Podres	Subúrbio Operário	Pior que Antes	1988
Garotos Podres	Batman	Pior que Antes	1988
Garotos Podres	Escolas	Pior que Antes	1988
Garotos Podres	Caminhando para o nada	Pior que Antes	1988
Garotos Podres	Não questione	Pior que Antes	1988
Garotos Podres	Garoto Podre	Pior que Antes	1988
Inocentes	Pátria Amada	Adeus Carne	1987
Inocentes	Eu	Adeus Carne	1987
Inocentes	Morrer aos 18	Adeus Carne	1987
Inocentes	Não Sei Quem Sou	Adeus Carne	1987
Inocentes	Tambores	Adeus Carne	1987
Inocentes	Não é Permitido	Adeus Carne	1987
Inocentes	Em Pedacos	Adeus Carne	1987
Inocentes	Cidade Chumbo	Adeus Carne	1987
Inocentes	Na Sarjeta	Adeus Carne	1987
Inocentes	Pesadelo	Adeus Carne	1987
Inocentes	Adeus Carne	Adeus Carne	1987
Inocentes	Animal Urbano	Inocentes	1989
Inocentes	Mais Um na Multidão	Inocentes	1989
Inocentes	O Homem Que Bebia Demais	Inocentes	1989
Inocentes	A Face de Deus	Inocentes	1989
Inocentes	Promessas	Inocentes	1989
Inocentes	A Lei do Cão	Inocentes	1989
Inocentes	Nosso Tempo	Inocentes	1989
Inocentes	A Marcha das Máquinas	Inocentes	1989
Inocentes	A Voz do Morro	Inocentes	1989
Inocentes	Garotos do Subúrbio	Inocentes	1989
Inocentes	Miséria e Fome	Miséria e Fome	1988
Inocentes	Morte Nuclear	Miséria e Fome	1988
Inocentes	Aprendi a Odier	Miséria e Fome	1988
Inocentes	Calado	Miséria e Fome	1988
Inocentes	Não à Religião	Miséria e Fome	1988
Inocentes	(Salvem) El Salvador	Miséria e Fome	1988
Inocentes	Torturas, Medo e Repressão	Miséria e Fome	1988
Inocentes	Não Diga Não	Miséria e Fome	1988
Inocentes	Vida Submissa	Miséria e Fome	1988
Inocentes	Meninos do Brasil	Miséria e Fome	1988
Inocentes	Maldita Polícia	Miséria e Fome	1988
Inocentes	Rotina	Pânico em SP	1986

Inocentes	Ele Disse Não	Pânico em SP	1986
Inocentes	Não Acordem a Cidade	Pânico em SP	1986
Inocentes	Salvem El Salvador	Pânico em SP	1986
Inocentes	Expresso Oriente	Pânico em SP	1986
Inocentes	Pânico em SP	Pânico em SP	1986
Ira!	Melissa	Clandestino	1989
Ira!	Tarde Vazia	Clandestino	1989
Ira!	Efeito Bumerangue	Clandestino	1989
Ira!	Boneca de Cêra	Clandestino	1989
Ira!	Cabeças Quentes	Clandestino	1989
Ira!	O Dia, A Semana, O Mês	Clandestino	1989
Ira!	Patroa	Clandestino	1989
Ira!	Consciência Limpa	Clandestino	1989
Ira!	Clandestino	Clandestino	1989
Ira!	Nasci Em 62	Clandestino	1989
Ira!	Rubro Zorro	Psicoacústica	1988
Ira!	Manhãs de Domingo	Psicoacústica	1988
Ira!	Poder, Sorriso e Fama	Psicoacústica	1988
Ira!	Receita Para Se Fazer Um Herói	Psicoacústica	1988
Ira!	Pegue Essa Arma	Psicoacústica	1988
Ira!	Farto de Rock'n Roll	Psicoacústica	1988
Ira!	Advogado do Diabo	Psicoacústica	1988
Ira!	Mesmo Distante	Psicoacústica	1988
Ira!	Envelheço na Cidade	Vivendo e Não Aprendendo	1986
Ira!	Casa de Papel	Vivendo e Não Aprendendo	1986
Ira!	Dias de Luta	Vivendo e Não Aprendendo	1986
Ira!	Tanto Quanto Eu	Vivendo e Não Aprendendo	1986
Ira!	Vitrine Viva	Vivendo e Não Aprendendo	1986
Ira!	Flores em Você	Vivendo e Não Aprendendo	1986
Ira!	Quinze Anos	Vivendo e Não Aprendendo	1986
Ira!	Nas Ruas	Vivendo e Não Aprendendo	1986
Ira!	Gritos na Multidão	Vivendo e Não Aprendendo	1986
Ira!	Pobre Paulista	Vivendo e Não Aprendendo	1986
Ira!	Longe De Tudo	(1985) Mudança de Comportamento	1985

Ira!	Núcleo Base	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Mudança De Comportamento	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Tolices	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Coração	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Saída	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Ninguém Precisa Da Guerra	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Por Trás De Um Sorriso	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Como Os Ponteiros De Um Relógio	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Sonhar Com Quê	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Ninguém Entende Um Mod	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	O Dia , A Semana , O Mês ( Bon	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Não Consigo Me Entreter	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Sonhar Com Quê Ao Vivo	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Ira!	Ninguém Precisa Da Guerra ( Bo	(1985) Mudança de Comportamento	1985
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Sparring	Além da alienação	1988
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	A Louca Do Humaitá	Além da alienação	1988
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Sem Ilusões	Além da alienação	1988
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Pronta	Além da alienação	1988
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Perdidos No Espaço	Além da alienação	1988
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Banana Split	Além da alienação	1988
Joao Penca e Seus Miquinhos	Homem De Saia	Além da alienação	1988



Amestrados			
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Jazz Jazz	Além da alienação	1988
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Vudu	Além da alienação	1988
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Musak	Além da alienação	1988
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Hino Do J.P.M.A	Além da alienação	1988
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Luau De Arromba	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Popstar	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Romance Em Alto Mar	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Lgrimas De Crocodilo	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Sou Fã (Sixteen Candles)	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Os Amantes Nunca Dizem Adeus (Lovers Never Say Goodbye)	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Menino Prodígio	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Cachet (Heartbreak Hotel)	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Celso Carlos	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Universiotario	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Escrava Sexual	Okay My Gay	1986
Joao Penca e Seus Miquinhos	Ricota	Okay My Gay	1986

Amestrados			
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	M	Os Maiores Sucessos de Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	1983
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Você Roubou Meu Coração	Os Maiores Sucessos de Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	1983
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	O Sincero	Os Maiores Sucessos de Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	1983
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Edmundo (In The Mood)	Os Maiores Sucessos de Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	1983
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	O Kaos (A Dança)	Os Maiores Sucessos de Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	1983
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Psicodelismo Em Ipanema	Os Maiores Sucessos de Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	1983
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	O Ursinho (Teddy Bear)	Os Maiores Sucessos de Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	1983
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Menina Fútil	Os Maiores Sucessos de Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	1983
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Calunias (Telma Eu Não Sou Gay - Tell Me Once Again)	Os Maiores Sucessos de Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	1983
Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Keki Rolou	Os Maiores Sucessos de Joao Penca e Seus Miquinhos Amestrados	1983
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Lágrimas e Chuva	Educação Sentimental	1985
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Educação Sentimental II	Educação Sentimental	1985
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Conspiração Internacional	Educação Sentimental	1985
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Os Outros	Educação Sentimental	1985
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Amor por Retribuição	Educação Sentimental	1985
Kid Abelha e os abóboras	Educação Sentimental	Educação Sentimental	1985

selvagens			
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Garotos	Educação Sentimental	1985
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Um Dia em Cem	Educação Sentimental	1985
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Uniformes	Educação Sentimental	1985
Kid Abelha e os abóboras selvagens	A Fórmula do Amor (Perandini)	Educação Sentimental	1985
Kid Abelha e os abóboras selvagens	De Quem É O Poder	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras selvagens	A História Única de Todo Amor	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Dizer Não É Dizer Sim	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Sexo e Dólares	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Paris, Paris	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Agora Sei	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Todo Meu Ouro	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Promessas de Ganhar	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Cantar Em Inglês	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras selvagens	De Quem É O Poder	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras selvagens	De Quem É O Poder	Kid	1989
Kid Abelha e os abóboras	De Quem É O Poder - Versão This Is A Journey	Kid	1989

selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	por que não eu [ao vivo rock in rio I - 1985]	rock in rio 1	1985
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	seu espião [ao vivo rock in rio I - 1985]	rock in rio 1	1985
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	pintura íntima [ao vivo rock in rio I - 1985]	rock in rio 1	1985
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	nada tanto assim [ao vivo rock in rio I - 1985]	rock in rio 1	1985
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	como eu quero [ao vivo rock in rio I - 1985]	rock in rio 1	1985
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	Alice (não me escreva aquela carta de amor) [ao vivo rock in rio I - 1985]	rock in rio 1	1985
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	fixação [ao vivo rock in rio I - 1985]	rock in rio 1	1985
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	Seu Espião	Seu Espião	1984
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	Nada Tanto Assim	Seu Espião	1984
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	Alice (Não Me Escreva Aquela Carta de Amor)	Seu Espião	1984
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	Hoje Eu Não Vou	Seu Espião	1984
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	Fixação	Seu Espião	1984
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	Como Eu Quero	Seu Espião	1984
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	Ele Quer Me Conquistar	Seu Espião	1984
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	Porque Não Eu	Seu Espião	1984
selvagens			
Kid Abelha e os abóboras	Homem Com Uma Missão	Seu Espião	1984

selvagens			
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Pintura Íntima	Seu Espião	1984
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Me Deixa Falar	Tomate	1987
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Eu Preciso	Tomate	1987
Kid Abelha e os abóboras selvagens	No Meio Da Rua	Tomate	1987
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Dança	Tomate	1987
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Tomate	Tomate	1987
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Leão	Tomate	1987
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Mais Louco	Tomate	1987
Kid Abelha e os abóboras selvagens	Amanhã É 23	Tomate	1987
Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	Sem Whisky & Sem My Baby	Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	1987
Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	Conta da Light	Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	1987
Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	Trilha da Perdição	Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	1987
Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	Se Liga Meu Chapa	Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	1987
Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	Independência ou Morte	Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	1987
Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	Fútil Rock 'N' Roll	Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	1987
Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	Assassinato Anônimo	Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	1987
Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	Carne de Pescoço	Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	1987
Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	I N P Blues	Kid Vinil E Os Heróis Do Brasil	1987
Legião Urbana	Há Tempos	As quatro estações	1989
Legião Urbana	Pais E Filhos	As quatro estações	1989

Legião Urbana	Feedback Song For A Dying Friend	As quatro estações	1989
Legião Urbana	Quando O Sol Bater Na Janela Do Teu Quarto	As quatro estações	1989
Legião Urbana	Eu Era Um Lobisomem Juvenil	As quatro estações	1989
Legião Urbana	1965 (Duas Tribos)	As quatro estações	1989
Legião Urbana	Monte Castelo	As quatro estações	1989
Legião Urbana	Maurício	As quatro estações	1989
Legião Urbana	Meninos E Meninas	As quatro estações	1989
Legião Urbana	Sete Cidades	As quatro estações	1989
Legião Urbana	Se Fiquei Esperando Meu Amor passar	As quatro estações	1989
Legião Urbana	Daniel Na Cova Dos Leões	Dois	1986
Legião Urbana	Quase Sem Querer	Dois	1986
Legião Urbana	Acrilic On Canvas	Dois	1986
Legião Urbana	Eduardo E Mônica	Dois	1986
Legião Urbana	Central Do Brasil	Dois	1986
Legião Urbana	Tempo Perdido	Dois	1986
Legião Urbana	Metrópole	Dois	1986
Legião Urbana	Plantas Embaixo Do Aquário	Dois	1986
Legião Urbana	Música Urbana 2	Dois	1986
Legião Urbana	Andrea Doria	Dois	1986
Legião Urbana	Fábrica	Dois	1986
Legião Urbana	Índios	Dois	1986
Legião Urbana	Será	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	A Dança	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	Petróleo Do Futuro	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	Ainda É Cedo	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	Perdidos No Espaço	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	Geração Coca-Cola	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	O Reggae	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	Baader-Meinhof Blues	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	Soldados	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	Teorema	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	Por Enquanto	Legião Urbana	1984
Legião Urbana	Que País É Este	Que país é este?	1987
Legião Urbana	Conexão Amazônica	Que país é este?	1987
Legião Urbana	Tédio (Com Um T Bem Grande Pra Você)	Que país é este?	1987
Legião Urbana	Depois Do Começo	Que país é este?	1987
Legião Urbana	Química	Que país é este?	1987
Legião Urbana	Eu Sei	Que país é este?	1987
Legião Urbana	Faroeste Caboclo	Que país é este?	1987
Legião Urbana	Angra Dos Reis	Que país é este?	1987

Legião Urbana	Mais Do Mesmo	Que país é este?	1987
Léo Jaime	Avenida das desilusões	Avenida das desilusões	1989
Léo Jaime	Sucesso sexual	Avenida das desilusões	1989
Léo Jaime	Frio	Avenida das desilusões	1989
Léo Jaime	Agora	Avenida das desilusões	1989
Léo Jaime	Quase / Ligia	Avenida das desilusões	1989
Léo Jaime	Bobagem / Primavera (vai chuva) / Gostava tanto de você	Avenida das desilusões	1989
Léo Jaime	Índios	Avenida das desilusões	1989
Léo Jaime	Você e eu	Avenida das desilusões	1989
Léo Jaime	Eu perco o rumo sem você	Avenida das desilusões	1989
Léo Jaime	Eterno enquanto duro	Avenida das desilusões	1989
Léo Jaime	Direto do Meu Coração Pro Seu	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Adoro	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Gatinha Manhosa	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Sob o Domínio da Paixão	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Coração vagabundo	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Na estrada	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Todas as Horas do Presidente	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Hot Dog	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Tutti-Frutti	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Conquistador Barato	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Junto	Direto do meu Coração Pro Seu	1988
Léo Jaime	Rock'N' Roll (Rock And Roll Music)	Phodas C	1984
Léo Jaime	Sem Ilusões	Phodas C	1984
Léo Jaime	Ora Bolas	Phodas C	1984
Léo Jaime	Volta Pra Mim	Phodas C	1984
Léo Jaime	Vem Ficar Comigo	Phodas C	1984
Léo Jaime	E, Eu Sei	Phodas C	1984
Léo Jaime	Aids	Phodas C	1984
Léo Jaime	Sonia (Sunny)	Phodas C	1984
Léo Jaime	Já Foi Papai	Phodas C	1984
Léo Jaime	O Pobre	Sessão da Tarde	1985
Léo Jaime	A Fórmula do Amor	Sessão da Tarde	1985

Léo Jaime	A Vida não Presta	Sessão da Tarde	1985
Léo Jaime	As Sete Vampiras	Sessão da Tarde	1985
Léo Jaime	Só	Sessão da Tarde	1985
Léo Jaime	O Regime	Sessão da Tarde	1985
Léo Jaime	Amor Colegial	Sessão da Tarde	1985
Léo Jaime	Solange (So Lonely)	Sessão da Tarde	1985
Léo Jaime	O Crime Compensa	Sessão da Tarde	1985
Léo Jaime	Abaixo a Depressão	Sessão da Tarde	1985
Léo Jaime	Eu Vou Comer a Madonna	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Só Fico em Pé Pra cair No Chão	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Mina	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Rei da Noite	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Tempo	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Reprise de Solidão	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Ninguém é de Ninguém	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Illegal Imoral ou Engorda	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Devo	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Shirley	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Mulheres	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Shirley - (Versão Capela)	Sexo drops e rock and roll	1990
Léo Jaime	Nada Mudou	Vida Difícil	1986
Léo Jaime	Briga	Vida Difícil	1986
Léo Jaime	Contos de Fada	Vida Difícil	1986
Léo Jaime	Prisioneiro do Futuro	Vida Difícil	1986
Léo Jaime	Amor	Vida Difícil	1986
Léo Jaime	Sem Futuro	Vida Difícil	1986
Léo Jaime	Mensagem de Amor	Vida Difícil	1986
Léo Jaime	Vida Difícil	Vida Difícil	1986
Léo Jaime	Um Telefone é Muito Pouco	Vida Difícil	1986
Léo Jaime	Cobra Venenosa	Vida Difícil	1986
Lobão	Cena De Cinema	Cena de Cinema	1982
Lobão	Amor De Retrovisor	Cena de Cinema	1982
Lobão	Love Pras Dez	Cena de Cinema	1982
Lobão	O Homem Baile	Cena de Cinema	1982
Lobão	Doce Da Vida	Cena de Cinema	1982
Lobão	Stopim	Cena de Cinema	1982
Lobão	Squizoterica	Cena de Cinema	1982
Lobão	Sem Chance	Cena de Cinema	1982
Lobão	Scaramuca	Cena de Cinema	1982
Lobão	Robô, Roboa	Cena de Cinema	1982
Lobão	Cuidado	Cuidado	1988
Lobão	O Eleito	Cuidado	1988
Lobão	É tudo Pose	Cuidado	1988
Lobão	Tara Tara	Cuidado	1988



Lobão	Esfinge de Estilhaços	Cuidado	1988
Lobão	Por Tudo Que For	Cuidado	1988
Lobão	Síndrome de Brega	Cuidado	1988
Lobão	No Money, No Change, No Change	Cuidado	1988
Lobão	Podre Deus	Cuidado	1988
Lobão	corações psicodélicos	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	não tô entendendo	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	too a toa tokio	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	abalado	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	os tipos que eu não fui	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	bambina	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	me chama	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	rio de delírio	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	inteligencia	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	teoria da relatividade	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	dr Raymundo	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	Ronaldo foi pra guerra	Ronaldo Foi Pra Guerra	1984
Lobão	Vida Bandida	Vida Bandida	1987
Lobão	Da Natureza Dos Lobos	Vida Bandida	1987
Lobão	Nem Bem Nem Mal	Vida Bandida	1987
Lobão	Soldier Lips	Vida Bandida	1987
Lobão	Girassóis Da Noite	Vida Bandida	1987
Lobão	Esse Mundo Que Eu Vivo	Vida Bandida	1987
Lobão	Vida Louca, Vida...	Vida Bandida	1987
Lobão	Tudo Veludo	Vida Bandida	1987
Lobão	Rádio Blá	Vida Bandida	1987
Lobão	Chorando No Campo	Vida Bandida	1987
Lulu Santos	Tempos Modernos	Tempos Modernos	1982
Lulu Santos	Tudo Com Você	Tempos Modernos	1982
Lulu Santos	De Repente Califórnia	Tempos Modernos	1982
Lulu Santos	Scarlet Moon	Tempos Modernos	1982
Lulu Santos	Sirigaita	Tempos Modernos	1982
Lulu Santos	Bole Bole	Tempos Modernos	1982
Lulu Santos	Palestina	Tempos Modernos	1982
Lulu Santos	Areias Escaldantes	Tempos Modernos	1982
Lulu Santos	De Leve	Tempos Modernos	1982
Lulu Santos	Tesouros da Juventude	Tempos Modernos	1982
Lulu Santos	Fricção Científica	Tempos Modernos	1982
Magazine	Sou Boy	Sou Boy (Compacto)	1983
Magazine	Kid Vinil	Sou Boy (Compacto)	1983
Magazine	Tic Tic Nervoso	Tic-Tic Nervoso (Compacto)	1984
Magazine	Atentado Ao Pudor	Tic-Tic Nervoso (Compacto)	1984

Os Paralamas Do Sucesso	Perplexo	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Dos Restos	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Pólvora	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Nebulosa Do Amor	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Vulcão Dub	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Se Você Me Quer	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Rabicho do Cachorro Rabugento	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Esqueça o Que Te Disseram Sobre o Amor	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Lanterna Dos Afogados	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Bang-Bang	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Lá Em Algum Lugar	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Jubiabá	Big Bang	1989
Os Paralamas Do Sucesso	Cachorro Na Feira	Big Bang	1989
Os Paralamas do Sucesso	O Beco	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Bunda Lê Lê	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Bora-Bora	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Sanfona	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Um a Um	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Fingido	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Don't Give Me That	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Uns Dias	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Quase Um Segundo	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Dois Elefantes	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Três	Bora-Bora	1988

Os Paralamas do Sucesso	Impressão	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	O Fundo Do Coração	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	The Can	Bora-Bora	1988
Os Paralamas do Sucesso	Vital e sua Moto	Cinema Mudo	1983
Os Paralamas do Sucesso	Foi o Mordomo	Cinema Mudo	1983
Os Paralamas do Sucesso	Cinema Mudo	Cinema Mudo	1983
Os Paralamas do Sucesso	Patrulha Noturna	Cinema Mudo	1983
Os Paralamas do Sucesso	Shopstake (Instrumental)	Cinema Mudo	1983
Os Paralamas do Sucesso	Vovó Ondina É Gente Fina	Cinema Mudo	1983
Os Paralamas do Sucesso	O Que Eu Não Disse	Cinema Mudo	1983
Os Paralamas do Sucesso	Química	Cinema Mudo	1983
Os Paralamas do Sucesso	Encruzilhada	Cinema Mudo	1983
Os Paralamas do Sucesso	Volúpia	Cinema Mudo	1983
Os Paralamas do Sucesso	Óculos	O Passo Do Lui	1984
Os Paralamas do Sucesso	Meu Erro	O Passo Do Lui	1984
Os Paralamas do Sucesso	Fui Eu	O Passo Do Lui	1984
Os Paralamas do Sucesso	Romance Ideal	O Passo Do Lui	1984
Os Paralamas do Sucesso	Ska	O Passo Do Lui	1984
Os Paralamas do Sucesso	Mensagem De Amor	O Passo Do Lui	1984
Os Paralamas do Sucesso	Me Liga	O Passo Do Lui	1984
Os Paralamas do Sucesso	Assaltaram A Gramática	O Passo Do Lui	1984
Os Paralamas do Sucesso	Menino E Menina	O Passo Do Lui	1984
Os Paralamas do Sucesso	O Passo Do Lui	O Passo Do Lui	1984
Os Paralamas do Sucesso	Alagados	Selvagem	1986

Os Paralamas do Sucesso	Teerã	Selvagem	1986
Os Paralamas do Sucesso	A Novidade	Selvagem	1986
Os Paralamas do Sucesso	Melô Do Marinheiro	Selvagem	1986
Os Paralamas do Sucesso	Marujo Dub	Selvagem	1986
Os Paralamas do Sucesso	Selvagem	Selvagem	1986
Os Paralamas do Sucesso	A Dama E O Vagabundo	Selvagem	1986
Os Paralamas do Sucesso	There's A Party	Selvagem	1986
Os Paralamas do Sucesso	O Homem	Selvagem	1986
Os Paralamas do Sucesso	Você	Selvagem	1986
Os Paralamas do Sucesso	Teerã Dub	Selvagem	1986
Plebe Rude	Bravo Mundo Novo	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	Nova Era Tecno	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	48	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	Não Tema	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	Censura	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	Nada	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	Nunca Fomos Tão Brasileiros	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	A Ida	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	Consumo	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	Códigos	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	Mentiras Por Enquanto	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	Proteção (New Wave)	Nunca Fomos Tão Brasileiros	1987
Plebe Rude	Até Quando Esperar	O Concreto Já Rachou	1985
Plebe Rude	Proteção	O Concreto Já Rachou	1985
Plebe Rude	Johnny Vai À Guerra	O Concreto Já Rachou	1985
Plebe Rude	Minha Renda	O Concreto Já Rachou	1985

Plebe Rude	Sexo E Karatê	O Concreto Já Rachou	1985
Plebe Rude	Seu Jogo	O Concreto Já Rachou	1985
Plebe Rude	Brasília	O Concreto Já Rachou	1985
Plebe Rude	Plebiscito	Plebe Rude	1988
Plebe Rude	Um Outro Lugar	Plebe Rude	1988
Plebe Rude	Valor	Plebe Rude	1988
Plebe Rude	Longe	Plebe Rude	1988
Plebe Rude	Tempo ao Tempo	Plebe Rude	1988
Plebe Rude	O Traço que Separa	Plebe Rude	1988
Plebe Rude	A Serra	Plebe Rude	1988
Plebe Rude	2º Feriado	Plebe Rude	1988
Plebe Rude	Repente	Plebe Rude	1988
Plebe Rude	Modifique o Verbo	Plebe Rude	1988
Raul Seixas	Be Bop A Lula	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	Rock 'n' Roll	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	Carpinteiro Do Universo	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	Quando Eu Morri	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	Banquete De Lixo	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	Pastor João E A Igreja Invisível	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	Século XXI	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	Nuit	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	Best Seller	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	Você Roubou Meu Videocassete	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	Câimbra No Pé	A Panela Do Diabo	1989
Raul Seixas	A Pedra Do Gênesis	A Pedra Do Gênesis	1988
Raul Seixas	A Lei	A Pedra Do Gênesis	1988
Raul Seixas	Check Up	A Pedra Do Gênesis	1988
Raul Seixas	Fazendo O Que O Diabo Gosta	A Pedra Do Gênesis	1988
Raul Seixas	Cavalos Calados	A Pedra Do Gênesis	1988
Raul Seixas	Não Quero Mais Andar Na Contramão	A Pedra Do Gênesis	1988
Raul Seixas	I Don't Really Need You Anymore	A Pedra Do Gênesis	1988
Raul Seixas	Lua Bonita	A Pedra Do Gênesis	1988
Raul Seixas	Senhora Dona Persona	A Pedra Do Gênesis	1988
Raul Seixas	Areia Da Ampulheta	A Pedra Do Gênesis	1988
Raul Seixas	Abre-Te Sésamo	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	Aluga-Se	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	Anos 80	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	Ângela	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	Conversa Pra Boi Dormir	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	Minha Viola	Abre-Te Sésamo	1980

Raul Seixas	Rock Das Aranhas	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	O Conto Do Sábio Chinês	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	Só Pra Variar	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	Baby	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	Ê Meu Pai	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	À Beira Do Pantanal	Abre-Te Sésamo	1980
Raul Seixas	Metrô Linha 743	Metro Linha 743	1984
Raul Seixas	Um Messias Indeciso	Metro Linha 743	1984
Raul Seixas	Meu Piano	Metro Linha 743	1984
Raul Seixas	Quero Ser O Homem Que Sou (Dizendo A Verdade)	Metro Linha 743	1984
Raul Seixas	Canção Do Vento	Metro Linha 743	1984
Raul Seixas	Mamãe Eu Não Queria	Metro Linha 743	1984
Raul Seixas	Mas I Love You	Metro Linha 743	1984
Raul Seixas	Eu Sou Egoísta	Metro Linha 743	1984
Raul Seixas	O Trem Das Sete	Metro Linha 743	1984
Raul Seixas	A Geração Da Luz	Metro Linha 743	1984
Raul Seixas	D.D.I.	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Coisas Do Coração	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Coração Noturno	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Não Fosse O Cabral	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Quero Mais	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Lua Cheia	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	O Carimbador Maluco	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Segredo Da Luz	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Aquela Coisa	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Eu Sou Eu, Nicurí É O Diabo	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Capim Guiné	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Babilina	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	So Glad You're Mine	Raul Seixas	1983
Raul Seixas	Quando Acabar O Maluco Sou Eu	Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!	1987
Raul Seixas	Cowboy Fora Da Lei	Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!	1987
Raul Seixas	Paranóia II (Baby Baby Baby)	Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!	1987
Raul Seixas	I Am (Gita)	Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!	1987
Raul Seixas	Cambalache	Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!	1987
Raul Seixas	Loba	Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!	1987
Raul Seixas	Canceriano Sem Lar (Clínica Tobias Blues)	Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!	1987
Raul Seixas	Gente	Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!	1987

Raul Seixas	Cantar	Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!	1987
Rita Lee	Chega Mais	Rita Lee	1979
Rita Lee	Papai Me Empresta O Carro	Rita Lee	1979
Rita Lee	Doce Vampiro	Rita Lee	1979
Rita Lee	Corre-Corre	Rita Lee	1979
Rita Lee	Mania De Você	Rita Lee	1979
Rita Lee	Elvira Pagã	Rita Lee	1979
Rita Lee	Maria Mole	Rita Lee	1979
Rita Lee	Arrombou A Festa II	Rita Lee	1979
Rita Lee	Lança Perfume	Rita Lee	1980
Rita Lee	Bem-Me-Quer	Rita Lee	1980
Rita Lee	Baila Comigo	Rita Lee	1980
Rita Lee	Shangrilá	Rita Lee	1980
Rita Lee	Caso Sério	Rita Lee	1980
Rita Lee	Nem Luxo Nem Lixo	Rita Lee	1980
Rita Lee	João Ninguém	Rita Lee	1980
Rita Lee	Orra Meu!	Rita Lee	1980
Rita Lee	Saúde	Saúde	1981
Rita Lee	Tatibitati	Saúde	1981
Rita Lee	Mutante	Saúde	1981
Rita Lee	Tititi (Galinagem)	Saúde	1981
Rita Lee	Banho De Espuma	Saúde	1981
Rita Lee	Atlântida	Saúde	1981
Rita Lee	Favorita	Saúde	1981
Rita Lee	Mother Nature (Mamãe Natureza)	Saúde	1981
Rita Lee	Flagra	Rita Lee e Roberto de Carvalho	1982
Rita Lee	Barriga Da Mamãe	Rita Lee e Roberto de Carvalho	1982
Rita Lee	Barata Tonta	Rita Lee e Roberto de Carvalho	1982
Rita Lee	Frou-Frou	Rita Lee e Roberto de Carvalho	1982
Rita Lee	Vote Em Mim	Rita Lee e Roberto de Carvalho	1982
Rita Lee	Só De Você	Rita Lee e Roberto de Carvalho	1982
Rita Lee	Brasil Com S	Rita Lee e Roberto de Carvalho	1982
Rita Lee	Cor De Rosa Choque	Rita Lee e Roberto de Carvalho	1982
Rita Lee	Pirata Cigano	Rita Lee e Roberto de Carvalho	1982
Rita Lee	O Circo	Rita Lee e Roberto de	1982

		Carvalho	
Rita Lee	Baila comigo	Baila Comigo	1983
Rita Lee	On The Rocks	Bombom	1983
Rita Lee	Desculpe O Auê	Bombom	1983
Rita Lee	No se olvidarte	Baila Conmigo	1983
Rita Lee	Atlântida	Baila Conmigo	1983
Rita Lee	Tentação do Céu	Bombom	1983
Rita Lee	Fissura	Bombom	1983
Rita Lee	Pide más	Baila Conmigo	1983
Rita Lee	Caso serio	Baila Conmigo	1983
Rita Lee	Degustação	Bombom	1983
Rita Lee	Arrombou O Cofre	Bombom	1983
Rita Lee	Mania de ti	Baila Conmigo	1983
Rita Lee	Dulce vampiro	Baila Conmigo	1983
Rita Lee	Menino	Bombom	1983
Rita Lee	Baño de espuma	Baila Conmigo	1983
Rita Lee	Strip Tease	Bombom	1983
Rita Lee	Corre corre	Baila Conmigo	1983
Rita Lee	Raio X	Bombom	1983
Rita Lee	Bobos da Corte	Bombom	1983
Rita Lee	Lanza perfume	Baila Conmigo	1983
Rita Lee	Pirarucu	Bombom	1983
Rita Lee	Yoko Ono	Bombom	1983
Rita Lee	Arrombou O Cofre (Instrumental)	Bombom	1983
Rita Lee	Esse Tal De Roque Enrow	Rita Hits	1984
Rita Lee	Saúde	Rita Hits	1984
Rita Lee	Jardins Da Babilônia	Rita Hits	1984
Rita Lee	Corre-Corre	Rita Hits	1984
Rita Lee	Atlântida	Rita Hits	1984
Rita Lee	On The Rocks	Rita Hits	1984
Rita Lee	Flagra	Rita Hits	1984
Rita Lee	Arrombou A Festa	Rita Hits	1984
Rita Lee	Bem-Me-Quer	Rita Hits	1984
Rita Lee	Miss Brasil 2000	Rita Hits	1984
Rita Lee	Papai Me Empresta O Carro	Rita Hits	1984
Rita Lee	Orra Meu	Rita Hits	1984
Rita Lee	Baila Comigo	Rita Hits	1984
Rita Lee	Desculpe O Auê	Rita Hits	1984
Rita Lee	Mania De Você	Rita Hits	1984
Rita Lee	Caso Serio	Rita Hits	1984
Rita Lee	Mutante	Rita Hits	1984
Rita Lee	Barata Tonta	Rita Hits	1984
Rita Lee	Doce Vampiro	Rita Hits	1984
Rita Lee	Só De Você	Rita Hits	1984



Rita Lee	Lança Perfume	Rita Hits	1984
Rita Lee	Vírus do Amor	Rita e Roberto	1985
Rita Lee	Yê Yê Yê	Rita e Roberto	1985
Rita Lee	Vítima	Rita e Roberto	1985
Rita Lee	Molambo Souvenir	Rita e Roberto	1985
Rita Lee	Glória F	Rita e Roberto	1985
Rita Lee	Nave Terra	Rita e Roberto	1985
Rita Lee	Noviças do Vício	Rita e Roberto	1985
Rita Lee	Choque Cultural	Rita e Roberto	1985
Rita Lee	Não Titia	Rita e Roberto	1985
Rita Lee	Brazix Muamba	Flerte Fatal	1987
Rita Lee	Flerte Fatal	Flerte Fatal	1987
Rita Lee	Bwana	Flerte Fatal	1987
Rita Lee	Me Recuso	Flerte Fatal	1987
Rita Lee	Blue Moon	Flerte Fatal	1987
Rita Lee	Pega Rapaz	Flerte Fatal	1987
Rita Lee	Músico Problema	Flerte Fatal	1987
Rita Lee	Pára com isso	Flerte Fatal	1987
Rita Lee	Piccola Marina	Flerte Fatal	1987
Rita Lee	Xuxuzinho	Flerte Fatal	1987
Rita Lee	Nunca Fui Santa	Zona Zen	1988
Rita Lee	Independência E Vida	Zona Zen	1988
Rita Lee	Livre Outra Vez	Zona Zen	1988
Rita Lee	Sem Endereço (Memphis, Tennessee)	Zona Zen	1988
Rita Lee	Zona Zen	Zona Zen	1988
Rita Lee	Cruela Cruel	Zona Zen	1988
Rita Lee	Cecy Bom (C'est Si Bon)	Zona Zen	1988
Rita Lee	Maná Mané	Zona Zen	1988
Rita Lee	Perto do Fogo	Rita Lee & Roberto de Carvalho	1990
Rita Lee	Coração Em Crise	Rita Lee & Roberto de Carvalho	1990
Rita Lee	Uma Noite Em Hong Kong	Rita Lee & Roberto de Carvalho	1990
Rita Lee	É A Vida	Rita Lee & Roberto de Carvalho	1990
Rita Lee	Volta Ao Mundo	Rita Lee & Roberto de Carvalho	1990
Rita Lee	Esfinge	Rita Lee & Roberto de Carvalho	1990
Rita Lee	Tipo Inesquecível	Rita Lee & Roberto de Carvalho	1990
Rita Lee	Farsa	Rita Lee & Roberto de Carvalho	1990
Rita Lee	La Miranda	Rita Lee & Roberto de	1990

		Carvalho	
Rita Lee	La Javanaise	Rita Lee & Roberto de Carvalho	1990
Ritchie	No Olhar	Voo do Coração	1983
Ritchie	A Vida Tem Dessas Coisas	Voo do Coração	1983
Ritchie	Voo de Coração	Voo do Coração	1983
Ritchie	Casanova	Voo do Coração	1983
Ritchie	Menina Veneno	Voo do Coração	1983
Ritchie	Preço do Prazer	Voo do Coração	1983
Ritchie	Pelo Interfone	Voo do Coração	1983
Ritchie	A Carta (The Letter)	Voo do Coração	1983
Ritchie	Parabéns Pra Você	Voo do Coração	1983
Ritchie	Tudo Que Eu Quero (Tranquilo)	Voo do Coração	1983
RPM	Quatro coiotes	Quatro Coiotes	1988
RPM	A dália negra	Quatro Coiotes	1988
RPM	Um caso de amor assim	Quatro Coiotes	1988
RPM	Ponto De Fuga	Quatro Coiotes	1988
RPM	Partners	Quatro Coiotes	1988
RPM	A Estratégia do Caos	Quatro Coiotes	1988
RPM	Sete Mares	Quatro Coiotes	1988
RPM	Quarto Poder	Quatro Coiotes	1988
RPM	O Teu Futuro Espelha Essa Grandeza	Quatro Coiotes	1988
RPM	Show It To Me	Quatro Coiotes	1988
RPM	Revoluções Por Minuto	Radio Pirata - Ao Vivo!	1986
RPM	Alvorada Voraz	Radio Pirata - Ao Vivo!	1986
RPM	A Cruz e a Espada	Radio Pirata - Ao Vivo!	1986
RPM	Naja (Instrumental)	Radio Pirata - Ao Vivo!	1986
RPM	Olhar 43	Radio Pirata - Ao Vivo!	1986
RPM	Estação do Inferno	Radio Pirata - Ao Vivo!	1986
RPM	London, London	Radio Pirata - Ao Vivo!	1986
RPM	Flores Astrais	Radio Pirata - Ao Vivo!	1986
RPM	Rádio Pirata Light My Fire)	Radio Pirata - Ao Vivo!	1986
RPM	Rádio Pirata	Revoluções por Minuto	1985
RPM	Olhar 43	Revoluções por Minuto	1985
RPM	A Cruz e a Espada	Revoluções por Minuto	1985
RPM	Estação no Inferno	Revoluções por Minuto	1985
RPM	A Fúria do Sexo Frágil Contra	Revoluções por Minuto	1985
RPM	Loiras Geladas	Revoluções por Minuto	1985
RPM	Liberdade/Guerra Fria	Revoluções por Minuto	1985
RPM	Sob a luz do sol	Revoluções por Minuto	1985
RPM	Juvenília	Revoluções por Minuto	1985
RPM	Revoluções por minuto	Revoluções por Minuto	1985

RPM	Revoluções por Minuto	Revoluções por Minuto	1985
Titãs	Cabeça Dinossauro	Cabeça Dinossauro	1987
Titãs	AA UU	Cabeça Dinossauro	1987
Titãs	Igreja	Cabeça Dinossauro	1987
Titãs	Polícia	Cabeça Dinossauro	1987
Titãs	Estado Violência	Cabeça Dinossauro	1987
Titãs	A Face Do Destruidor	Cabeça Dinossauro	1987
Titãs	Porrada	Cabeça Dinossauro	1987
Titãs	Tô Cansado	Cabeça Dinossauro	1987
Titãs	Bichos Escrotos	Cabeça Dinossauro	1987
Titãs	Família	Cabeça Dinossauro	1987
Titãs	Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas	Go Back	1988
Titãs	Nome aos Bois	Go Back	1988
Titãs	Bichos Escrotos	Go Back	1988
Titãs	Pavimentação	Go Back	1988
Titãs	Diversão	Go Back	1988
Titãs	Marvin (Patches)	Go Back	1988
Titãs	AA - UU	Go Back	1988
Titãs	Go Back	Go Back	1988
Titãs	Polícia	Go Back	1988
Titãs	Cabeça Dinossauro	Go Back	1988
Titãs	Massacre	Go Back	1988
Titãs	Não Vou Me Adaptar	Go Back	1988
Titãs	Lugar Nenhum	Go Back	1988
Titãs	Marvin (Patches) * Remix	Go Back	1988
Titãs	Go Back * Remix	Go Back	1988
Titãs	Todo Mundo Quer Amor	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Comida	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	O Inimigo	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Corações e Mentes	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Diversão	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Infelizmente	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Mentiras	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Desordem	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Lugar Nenhum	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987

		País dos Banguelas	
Titãs	Armas Pra Lutar	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Nome aos Bois	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Violência	Jesus Não Tem Dentes No País dos Banguelas	1987
Titãs	Introdução por Mauro e Quitéria	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	Miséria	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	Racio Símio	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	O Camelo e o Dromedário	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	Palavras	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	Medo	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	Natureza Morta	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	Flores	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	O Pulso	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	32 Dentes	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	Faculdade	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	Deus e o Diabo	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	Vinheta Final por Mauro e Quitéria	Õ Blésq Blom	1989
Titãs	Televisão	Televisão	1985
Titãs	Insensível	Televisão	1985
Titãs	Pavimentação	Televisão	1985
Titãs	Dona Nenê	Televisão	1985
Titãs	Pra dizer adeus	Televisão	1985
Titãs	Não vou me adaptar	Televisão	1985
Titãs	Tudo vai passar	Televisão	1985
Titãs	Sonho com você	Televisão	1985
Titãs	O homem cinza	Televisão	1985
Titãs	Autonomia	Televisão	1985
Titãs	Massacre	Televisão	1985
Titãs	Sonífera ilha	Titãs	1984
Titãs	Marvin	Titãs	1984
Titãs	Babi índio	Titãs	1984
Titãs	Go back	Titãs	1984
Titãs	Pule	Titãs	1984
Titãs	Querem meu sangue	Titãs	1984
Titãs	Mulher robot	Titãs	1984
Titãs	Demais	Titãs	1984
Titãs	Toda cor	Titãs	1984
Titãs	Balada para John e Yoko	Titãs	1984
Titãs	Seu interesse	Titãs	1984
Ultraje A Rigor	Crescendo	Crescendo	1989

Ultraje A Rigor	Filha Da Puta	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Volta Comigo	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Laços De Família	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Secretários Eletrônicos	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Maquininha	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Ricota	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	A Constituinte	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Crescendo II - A Missão	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Ice Bucket	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Coragem	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Os Cães Ladram (Mas Não Mordem) E A Caravana Passa	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Querida Mamãe	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	O Chiclete	Crescendo	1989
Ultraje A Rigor	Nós Vamos Invadir Sua Praia	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Rebelde Sem Causa	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Mim Quer Tocar	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Zoraide	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Ciúme	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Inútil	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Marylou	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Jesse Go	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Eu Me Amo	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Se Você Sabia	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Independente Futebol Clube	Nós Vamos Invadir Sua Praia	1984
Ultraje A Rigor	Os Monstros	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Barbara Anne	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Wanna Be Your Man	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Slow Down	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Nobody But Me	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	I Found That Essence Rare	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	El Cumbanchero	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Runaway	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Twist And Shout	Por Que Ultraje A Rigor?	1990

Ultraje A Rigor	Walk Right Back - Volta Já	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Mauro Bundinha	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Vem quente que estou fervendo	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Let's_Twist_Again	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Boys	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Dizzy Miss Lizzy	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Os Quatro Cabeludos (Os Sete Cabeludos)	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	You Wondering Now	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Slow Down (Versão Gripada)	Por Que Ultraje A Rigor?	1990
Ultraje A Rigor	Eu Gosto De Mulher	Sexo	1987
Ultraje A Rigor	Denis O Que Você Quer Ser Quando Crescer	Sexo	1987
Ultraje A Rigor	Terceiro	Sexo	1987
Ultraje A Rigor	A Festa	Sexo	1987
Ultraje A Rigor	Prisioneiro	Sexo	1987
Ultraje A Rigor	Sexo	Sexo	1987
Ultraje A Rigor	Pelado	Sexo	1987
Ultraje A Rigor	Ponto De Ônibus	Sexo	1987
Ultraje A Rigor	Maximillian Sheldon	Sexo	1987
Ultraje A Rigor	Will Robinson E Seus Robots	Sexo	1987